

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MÉDIATION DE LA MUSIQUE CLASSIQUE AU QUÉBEC :  
DE LA SCÈNE À LA SALLE

MÉMOIRE  
PRÉSENTÉ  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR  
DAPHNÉE BOISVERT

NOVEMBRE 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## AVANT-PROPOS

Le sujet de la médiation de la musique classique me touche tout particulièrement. Je suis moi-même issue du milieu de la musique classique, ayant étudié jusqu'à la maîtrise en piano classique et ayant eu la chance de me produire plusieurs fois en concert. J'ai noté, lors de mes années de pratique et d'études, que les concerts étaient malheureusement peu fréquentés et que les musiciens, bien qu'ils s'en désolent, ne sont pas en mesure de trouver des solutions, par manque de temps, par manque de soutien, par manque de ressources. Cette problématique est devenue de plus en plus présente et j'ai eu envie d'approfondir ma réflexion sur le sujet. Pendant mes études, le sujet du lien avec le public et de la façon de présenter les œuvres était rarement abordé, le temps disponible étant consacré au perfectionnement de notre jeu. De là est né ce besoin d'intellectualiser mon rapport à l'art. J'avais besoin de comprendre pourquoi et pour qui les musiciens jouaient. J'ai eu envie de trouver des solutions. Cette réflexion sur le rapport entre la musique classique et le public m'a amenée à poursuivre des études en communication durant lesquelles j'ai pu développer une perspective critique sur mon art. Étudier la musique, c'est étudier un objet bien particulier, qui autant vit sous les doigts des musiciens, autant disparaît dès que l'écho de la dernière note. Étudier la musique, c'est aussi étudier un objet qui suscite des passions, tant chez les musiciens, que chez les spectateurs. Ce qui nous regroupe tous autour de la musique, c'est l'amour de cet art. C'est donc avec respect et affection que je pose aujourd'hui un regard distancié et extérieur sur un sujet que je connais de l'intérieur. Au fil de mes lectures et de mes rencontres, j'ai découvert les recherches en médiation culturelle. La médiation permet de renforcer le lien entre le public et les artistes. Loin d'imposer une interprétation, la médiation permet de créer un espace où l'art peut vivre, où la musique peut être écoutée dans les meilleures conditions de réception. En réunissant toutes ces conditions, je crois bien humblement que l'on pourra enfin écouter ce que la musique nous donne à entendre.

Je tiens tout particulièrement à remercier mon directeur de mémoire, Pierre Barrette professeur à l'École des médias de l'UQAM, pour son appui et son dévouement sans faille. Son humour et sa confiance ont été d'une grande aide.

Merci à Madame Denyse Blondin, professeure au département de musique de l'UQAM, qui m'a chaleureusement encouragée à poursuivre des études en recherche et sans qui je n'aurais sans doute jamais fait le saut en communication.

Merci à ma famille et particulièrement à mes parents pour leur soutien indéfectible et merci à mon conjoint Alexandre d'avoir toujours été présent, patient et attentif. Merci d'avoir toujours cru en mes capacités. Merci à mes amies et collègues qui ont partagé mes hauts et mes bas, mes questionnements et mes espoirs.

Merci à tous les professeurs et chargés de cours qui ont été présents tout au long de mon parcours. Merci à la faculté de communication de l'UQAM de m'avoir si bien accueillie.

Merci à tous ceux qui, d'une façon ou d'une autre, ont cru en moi et m'ont aidée dans mon parcours éclectique, dans mes changements de cap, dans mes élans et mes passions.

Finalement, merci à tous les musiciens qui par leur passion et leur dévotion à leur art permettent de faire vivre la musique dans les salles de concert.



## TABLE DES MATIERES

LISTES DES FIGURES ET DES TABLEAUX.....	ix
LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES.....	x
RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1.....	7
PROBLÉMATIQUE.....	7
LE CONCERT CLASSIQUE.....	7
1.1 L'état du concert de musique classique.....	7
1.2 Problématique.....	9
1.3 Limites des recherches.....	11
1.4 Questions de recherche.....	11
1.5 Objectifs du mémoire.....	13
CHAPITRE II.....	15
CADRE THÉORIQUE.....	15
2.1 Historique du concert.....	15
2.2 Concepts théoriques.....	19
2.2.1 <i>L'institution</i> .....	19
2.2.2 <i>Les champs</i> .....	22
2.2.3 <i>L'école de Francfort</i> .....	25
2.2.4 <i>La médiation</i> .....	28
2.2.5 <i>Musicking</i> .....	33
2.3. Perspectives communicationnelles.....	36
2.4 Concepts-clés.....	37
CHAPITRE III.....	38

MÉTHODE DE RECHERCHE.....	38
3.1 Méthodologie .....	38
3.1.1 Justification de l'approche qualitative .....	38
3.1.2 Méthode de collecte retenue .....	39
3.1.3 Description du terrain projeté .....	40
3.1.4 Échantillonnage .....	41
3.2. Analyse .....	42
3.2.1 Modalités d'analyse des données recueillies .....	42
3.2.2 Grille d'analyse type .....	43
3.3. Fiabilité de la recherche.....	44
3.4. Limites de la recherche.....	44
3.5. Dimensions éthiques de la recherche.....	44
CHAPITRE IV .....	45
ANALYSE.....	45
OBSERVATIONS.....	45
4.1 Hommage aux compositeurs, octobre 2011 .....	46
4.1.1 Programme : .....	46
4.1.2 Analyse .....	46
4.2 La symphonie Fantastique, mars 2012 .....	51
4.2.1 Programme : .....	51
4.2.2 Analyse .....	51
4.3 Échos de Montréal .....	53
4.3.1 Programme.....	53
4.3.2 Analyse .....	53
4.4 La musique et le temps, novembre 2012 .....	55
4.4.1 Programme .....	55
4.4.2 Analyse .....	55
4.5 Le sacre de Paramirabo.....	58
4.5.1 Programme .....	58

4.5.2 Analyse .....	58
4.6 L'art de la fugue .....	60
4.6.1 Programme .....	60
4.6.2 Analyse .....	60
4.7 Piazzolla plays Piazzolla .....	62
4.7.1 Programme .....	62
4.7.2 Analyse .....	62
4.8 Requiem allemand .....	64
4.8.1 Programme .....	64
4.8.2 Analyse .....	64
4.9 The Spontaneous Sonata Project .....	65
4.9.1 Programme .....	65
4.9.2 Analyse .....	66
4.10 La Machine .....	67
4.10.1 Programme .....	67
4.10.2 Analyse .....	67
Synthèse .....	68
CHAPITRE 5 .....	71
INTERPRÉTATION .....	71
5.1 L'institution .....	71
5.2 Le décorum .....	76
5.3 La médiation pédagogique .....	78
5.4 La mise en scène de la musique .....	81
5.5 Le cas de l'OSM .....	84
5.6 Synthèse .....	88
CONCLUSION .....	94
DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE .....	101
APPENDICES .....	101
APPENDICE A .....	102

Figures .....	102
<i>A.1. Taux de fréquentation des arts de la scène par discipline</i> .....	102
APPENDICE B.....	103
Tableaux d'analyse spécifiques aux concerts .....	103
<i>Tableau B.1 Hommage aux compositeurs, octobre 2011</i> .....	103
<i>Tableau B.2 : La symphonie Fantastique</i> .....	117
<i>Tableau B.3 : Échos de Montréal</i> .....	119
<i>Tableau B.4 : La musique et le temps</i> .....	121
<i>Tableau B.5 : Le Sacre de Paramirabo</i> .....	123
<i>Tableau B.6 : L'art de la fugue</i> .....	124
<i>Tableau B.7 : Piazzolla plays Piazzolla</i> .....	126
<i>Tableau B.8 : Un requiem Allemand</i> .....	128
<i>Tableau B.9 : The Spontaneous Sonata Project</i> .....	129
<i>Tableau B.10 : E-Space, La Machine</i> .....	131
APPENDICES C .....	132
<i>C.1 Conversation sur les applaudissements, page Facebook de l'OSM</i> .....	132
BIBLIOGRAPHIE.....	133

## LISTES DES FIGURES ET DES TABLEAUX

1.1 Grille d'analyse type.....	43
2.2 Taux de fréquentation des arts de la scène par discipline.....	102
3.1 Tableau B.1 Hommage aux compositeurs, octobre 2011.....	103
3.1.1 Mandala (2010), pour guitare, Maxime McKingley.....	106
3.1.2 La marée dans la bouche (2009), sur un poème de Kim Doré, pour hyperflûte-basse et électronique, Cléo Palacio Quintin.....	107
3.1.3 AXMA (2008), pour flûte et support numérique, Michel Frigon.....	109
3.1.4 Submerge Echos (?), Techtonic ship en exposition au musée de la Chapelle Historique du Bon Pasteur, Paul Frehner.....	110
3.1.5 Mesh, pour clarinette, Ana Sokolovic.....	112
3.1.6 Ce que vit Kenjeke depuis la colline de Khabarovk, Nicolas Gilbert.....	113
3.1.7 22 Miniatures pour piano, piano-jouet et accessoires d'après les 22 arcanes majeurs du Tarot de Marseille, Simon Bertrand.....	115
3.2 : La symphonie Fantastique .....	117
3.3 : Échos de Montréal .....	119
3.4 : La musique et le temps .....	121
3.5 : Le Sacre de Paramirabo.....	123
3.6 : L'art de la fugue .....	124
3.7 : Piazzolla plays Piazzolla .....	126
3.8 : Un requiem Allemand .....	128
3.9 : The Spontaneous Sonata Project .....	129
3.10 : E-Space, La Machine.....	131
4.1 Conversation sur les applaudissements, page Facebook de l'OSM .....	132

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, SIGLES ET ACRONYMES

BWV : Bach Werke Verzeichnis (Catalogue des œuvres de Bach)

ECM : Ensemble Contemporain de Montréal

MBAM : Musée des beaux arts de Montréal

NEM : Nouvel ensemble moderne

OSM : Orchestre symphonique de Montréal

OSQ : Orchestre symphonique de Québec

SMCQ : Société de musique contemporaine du Québec

SQRM : Société québécoise de recherche en musique

UQAM : Université du Québec à Montréal

No : Numéro

Op. : Opus

## RÉSUMÉ

Ce mémoire de maîtrise en communication porte sur l'état des concerts de musique classique présentés au Québec. Plusieurs théories issues de la sociologie nous permettent de comprendre les stratégies de représentation de la musique, dont le concept de champs de Bourdieu et les études sur la médiation, les institutions et les publics de Hennion et Heinich. Ce mémoire, en plus de faire une brève rétrospective de l'histoire du concert occidental, se penche sur les façons de présenter la musique. Si les concerts étaient autrefois un lieu festif, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, la façon de présenter la musique devant public a très peu changé. Nous présentons cet événement comme un lieu de partage entre l'artiste et le public où les interactions sont régies par un rite précis et respecté. Le concert constitue un rituel très encadré où le néophyte doit apprendre rapidement les règles implicites. À l'aide d'observations participantes, cette recherche présente les aspects de médiation utilisés dans ces événements musicaux. À la lumière des observations et des analyses, force est d'admettre que les concerts de musique classique innoveront très peu dans la façon de mettre en scène la musique : éclairage statique, rituel strict, décorum imposant. À la suite de la lecture de ce présent mémoire, nous sommes en mesure de comprendre comment le concert est présenté au Québec et comment sont utilisées les stratégies de médiation employées. Si peu d'ensembles classiques présentent des stratégies innovatrices en termes de présentation, il est tout de même important de noter les efforts déployés par certains musiciens afin de rejoindre un public différent.

En conclusion de ce mémoire, nous affirmons que la médiation permet de tout mettre en place pour permettre une réception juste de la musique. La musique est un objet fuyant et l'étude de sa représentation permet d'établir comment s'organisent les procédés de sa mise en scène.

**Mots clés :** médiation, musique, sociologie, concert, public, communication



## INTRODUCTION

Les objets de la musique, notes, partitions, disques, instruments, tout ce qui la fixe un peu, loin de se confondre avec elle, d'arrêter le regard pour se substituer à elle, suivant la vocation de l'objet plastique, sont les voûtes qui conduisent le regard toujours plus loin. Il n'y a jamais de musique, il n'y a que des montreurs de musique.<sup>1</sup>

- Antoine Hennion

Si le langage musical a beaucoup évolué depuis la création des grandes symphonies de Beethoven, passant d'un genre strict à une forme ouverte, le concert est quant à lui resté sensiblement le même. Une scène éclairée supporte le musicien alors que la salle, plongée dans une quasi-obscurité et contrainte à une admiration muette, attend que l'artiste baisse les mains, signal qui fera jaillir les applaudissements jusqu'alors sagement contenus. Certes, le concert a connu des améliorations depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. L'arrivée de l'électricité a permis entre autres l'utilisation d'éclairages plus sophistiqués, les sièges sont plus confortables, les salles sont plus grandes et plus accueillantes. Il reste que la musique est présentée relativement de la même façon au spectateur depuis des siècles. Ce qui se trouve entre la scène et la salle, entre le musicien et le spectateur, soit le dispositif du concert et les éléments de médiation, a très peu changé.

Le concert est un lieu de communication, de partage entre les différents acteurs du milieu musical. Il est donc primordial que toutes les conditions soient optimales afin de favoriser cette communion entre les artistes et leur public. Le dispositif du concert peut être très simple ou très complexe selon le type de musique présentée, mais il demeure qu'il est garant de la réception du public. Comment le concert est organisé au Québec et dans quelle mesure les stratégies de médiation sont utilisées dans les concerts de musique classique sont les questions que nous nous posons tout au long de cette recherche.

---

<sup>1</sup> Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale*. p. 309



La musique n'est pas un objet tangible. Il faut sans cesse la faire vivre par des concerts, des enregistrements et des performances. Elle n'existe que parce qu'elle est montrée. C'est un *objet fuyant*.

La musique a des problèmes pour définir son objet, impossible à fixer dans la matière; sans cesse obligée de le faire apparaître, elle accumule les intermédiaires, interprètes, instruments, supports, nécessaires à sa présence au milieu des musiciens et des auditeurs elle se réforme continûment, vaste théorie de médiations en acte. (Hennion, 2007, p.14)

C'est dans cette perspective que nous abordons la musique, dans son éphémérité, dans son intemporalité, son intangibilité, son évanescence, sa fugacité. Si elle apparaît ponctuellement sous les doigts d'un musicien, elle disparaît aussitôt la dernière note éteinte. La musique n'a d'autres choix que de passer par une forme de médiation, elle existe par ses médiateurs. De plus, on ne peut séparer les musiciens de ceux qui l'écoutent, puisqu'ils forment un ensemble indissociable.

Non pas la musique d'un côté, le public de l'autre, et entre eux des moyens asservis; tout se joue au milieu, chaque fois, dans un face-à-face précis avec des interprètes, à travers des médiateurs matériels particuliers, instrument, partition, rampe de la scène ou lecteur de disque, séparant selon les cas des vedettes et un public, des « morceaux » et des amateurs, des œuvres et des interprètes, un répertoire et des mélomanes, des émissions et des auditeurs, un catalogue et un marché... [points de suspension dans le texte] (Hennion, 2007, p.19)

L'art, plus que tout autre objet, est lié à la passion, à l'appréciation. C'est l'amour de cet art qui guide le musicien sur scène et c'est ce même amour qui amène le spectateur au concert. La musique, comme lien social entre les artistes et la foule, attise les ardeurs d'un public conquis. Mais pour favoriser le transport des émotions, il faut favoriser d'abord le transport de la musique.

Cette étude n'a pas la prétention d'être exhaustive. Nous ne pouvons décrire avec précision l'amour des gens pour la musique, la passion des musiciens et leur dévotion pour leur art. Nous nous en tiendrons à une description des faits afin de tenter bien humblement

d'expliquer comment est présentée la musique, dans tous ses paradoxes et sa complexité, et comment elle est déterminée par sa médiation.

Ce présent mémoire de maîtrise en communication porte sur le concert classique tel que présenté au Québec. En tentant de comprendre où en est rendu le concert classique, nous verrons comment la musique est présentée lors de ces événements en plus d'évoquer les différents types de médiation employés et comment ceux-ci sont utilisés. Nous étudions plus précisément la médiation de la musique classique au Québec ou comment la musique passe de la scène à la salle. Dans un premier temps, nous tentons de comprendre l'état du concert de musique classique de nos jours au Québec. Comprendre la médiation de ces concerts, c'est aussi comprendre comment ceux-ci sont présentés.

Nous employons le terme « classique » au sens large du terme.

Très employé, quoique souvent de façon ni claire ni précise, il [le terme classique] recouvre, selon les périodes ou les pays, des réalités fort diverses. La musique « classique » peut s'opposer à celle dite « populaire » ou « légère », et comprend alors toute la musique savante (ou « sérieuse ») européenne, de Pérotin aux successeurs de Boulez. Dans ce contexte « savant », on peut distinguer *musique classique* et *musique contemporaine*, et faire débiter celle-ci avec Debussy, par exemple, ou avec la génération Boulez-Stockhausen. Mais on appelle « classique » contemporain une personnalité ou une œuvre dont la situation et le rang ne sont plus contestés par les spécialistes, ni même parfois par le grand public, ce qui est le cas de nombreuses partitions de Boulez ou de Stockhausen. (*Larousse de la musique*, 2005)

Il ne définit pas seulement la musique issue de l'époque classique, célébrée par Mozart et Haydn, musique qu'on appellerait davantage *classicisme*, mais bien un terme englobant qui fait référence à la musique écrite par opposition à la musique populaire et au jazz. Ainsi, le terme musique classique que nous employons fait appel tant à la musique symphonique, qu'à la musique contemporaine et à la musique baroque. Nous ne souhaitons pas réduire notre recherche simplement à la musique traditionnellement reconnue comme classique, c'est-à-dire celles de Beethoven et de grands maîtres du XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècle, mais nous désirons étudier la musique classique de façon générale, c'est-à-dire la musique écrite, qui n'est pas issue du langage populaire ou jazz, jouée par des instruments acoustiques et

présentée dans les salles de concert. De plus, nous étudions le concert classique comme événement social au même titre que tout autre événement culturel. Le concert est ici reconnu comme événement de performance. Nous observerons donc la performance, le fait de jouer de la musique devant public, mais nous ne nous attarderons pas sur l'art qu'est la musique. Ce n'est pas l'objet de ce mémoire. « La vie du concert est d'abord la recherche de la performance, mais la performance n'a rien en commun avec la vie de l'art. » (Leroux, 2007, p. 50) Ainsi, nous n'évaluerons pas les caractéristiques intrinsèques de la musique présentées dans les concerts observés, mais bien comment celle-ci est présentée. Il ne s'agit donc pas d'une analyse musicologique de la performance, mais bien d'une étude selon un angle communicationnel.

Dans cette ère où tout est accessible en bonne qualité à la maison, il peut être difficile de convaincre les gens de se déplacer pour voir un concert. Si les concerts de musique classique ne sont pas fréquentés, ou du moins peu fréquentés, c'est qu'il existe un problème. À travers l'observation de différents types de représentations publiques, nous analyserons l'état des lieux en plus décrire l'état du concert classique tel que présenté de nos jours. La médiation sert à créer un espace propice pour permettre au public d'observer l'art dans les meilleures conditions possible. Les concerts classiques ne suivent peut-être pas cette logique. Nous essaierons de comprendre pourquoi tout en cherchant à déterminer quels types de médiation sont utilisés dans les concerts.

Nous étudions donc les processus de médiation de la musique classique. Par médiation, nous entendons tout ce qui constitue le dispositif du concert, c'est-à-dire tout ce qui relie le public à l'œuvre et à ses producteurs. Elle sert à rendre accessible une œuvre musicale et à favoriser les conditions de réception de l'œuvre. Il s'agit de tout ce qui est entre l'œuvre et le spectateur. L'analyse de l'objet-concert permet de mettre en lumière les différents types de médiation et d'en faire ressortir le caractère social, identitaire et participatif. Dans ce mémoire, nous nous penchons sur la musique « en direct », c'est-à-dire tout ce qui est mis en œuvre pour présenter la pièce dans un espace public.

Ainsi, à la suite de l'élaboration de grilles d'observation, nous pourrons analyser la mise en scène, la position des musiciens, l'utilisation d'instruments, de lutrins et de partitions et tout autre élément contribuant à présenter la musique.

L'analyse de ces aspects nous permet d'observer par la suite comment la musique est donnée au spectateur et dans quelle mesure ce dernier possède tous les codes pour pouvoir la comprendre adéquatement. À la suite de la recension des écrits, nous avons noté que très peu de recherches étudiaient le phénomène de la musique classique présentée au Québec. Ce mémoire contribuera à la compréhension du phénomène du concert tel que présenté au Québec. Le nombre restreint d'études publiées sur ce sujet au Québec contribue à la pertinence de notre mémoire et en assure l'originalité.

Tout d'abord, nous présenterons l'état des lieux du concert de musique classique. Nous présenterons les objectifs et les limites de notre mémoire tout en indiquant sa pertinence sociale, culturelle et communicationnelle. Nous présenterons notre position et le regard critique que nous souhaitons porter sur notre objet. Nous établirons la problématique et présenterons les questions de recherche générales et spécifiques. Le premier chapitre est consacré aux questions de recherche et à la problématique. Afin de mieux cerner l'état actuel des concerts, nous présentons les résultats d'étude portant sur la fréquentation des arts de la scène au Canada.

Par la suite, dans le deuxième chapitre, nous présenterons un cadre théorique en lien avec notre sujet. Ce cadre théorique présente une analyse sociologique de la médiation de la musique et des arts. Après un bref historique du concert, des auteurs tels Antoine Hennion, Nathalie Heinich et Pierre Bourdieu seront présentés. En abordant des thèmes comme le concept de champs de Bourdieu, la notion d'institution et de musicking, nous pourrons établir des liens entre la théorie et l'observation des concerts. Cette présentation théorique nous permettra d'aborder le troisième chapitre qui sera la présentation de la méthodologie et de l'enquête. En présentant d'abord notre méthodologie, nous expliquerons le choix de notre échantillon ainsi que les procédés d'observation de concerts. En décrivant précisément les

critères d'analyse et en quoi ceux-ci sont pertinents pour notre recherche, nous établirons les limites et les contraintes de notre étude.

Le quatrième chapitre présentera l'analyse des observations. Nous décrirons chacun des concerts observés afin d'en faire ressortir les différents types de médiation employés. Finalement, le cinquième chapitre sera consacré à l'interprétation des observations. Nous tenterons de mettre en relation les études théoriques préalablement effectuées et les observations sur le terrain afin de dégager des pistes d'interprétation. Nous aborderons donc les notions d'institution, de mise en scène de la musique, de médiation, de pédagogie, de public. Nous parlerons également des critiques des concerts pour conclure sur l'espace que constitue un concert de musique classique.

Ce mémoire constitue une analyse des concerts de musique classique tels que présentés au Québec et plus spécifiquement à Montréal. En étudiant la présentation des concerts, nous étudions comment celle-ci est transmise de l'artiste au spectateur réunis par leur amour de la musique. Nous voyons le concert comme un lieu d'échange où la médiation permet d'écouter ce que la musique nous donne à entendre.

## CHAPITRE 1

### PROBLÉMATIQUE

Au cours de ce chapitre seront abordés les thèmes de l'état du concert de musique classique et de ses représentations. Après un bref compte rendu d'études effectuées auprès des publics assistant à des représentations culturelles au Canada, nous pourrions cerner une question de recherche : quel est l'état des concerts classiques aujourd'hui? Nous aborderons par la suite quelques thèmes pertinents, dont la médiation, qui constitue tout ce qui se trouve entre le spectateur dans la salle et l'artiste sur scène.

### LE CONCERT CLASSIQUE

#### 1.1 L'état du concert de musique classique

Le concert de musique classique représente un événement particulier. Bien plus qu'une simple démonstration de virtuosité, ce dernier propose un rituel précis, où les codes sont implicites et les règles peuvent difficilement être transgressées. Assister à un tel événement, c'est entrer dans un univers cérémonial où la pratique du rite prend autant d'importance que la musique qu'on vient écouter. C'est en observant plusieurs événements que nous est venue l'idée de nous attarder sur le phénomène de la présentation de la musique classique au public. Cette pratique presque inchangée depuis des siècles est symptomatique d'une certaine uniformité dans la représentation du genre musical classique. Cela étant, nous nous questionnons sur l'état actuel des concerts classiques. Afin de mieux les comprendre, nous avons décidé de ne nous attarder qu'aux processus de médiation présents dans ces événements. Partant du principe que tout est médiation, nous observerons les stratégies de représentation de la musique classique.



Comprendre la médiation de ces concerts, c'est d'abord comprendre comment ceux-ci sont présentés. Avant de parler de médiation, il est nécessaire d'observer l'état actuel des concerts ainsi que les stratégies mises de l'avant pour présenter la musique. Pour ce faire, nous présenterons d'abord une étude effectuée par le ministère du Patrimoine canadien dont les résultats nous permettront de connaître le type de public qui se rend aux concerts de musique classique. Cette étude apporte des pistes de réflexion intéressantes en plus de mettre en lumière les particularités des publics assistant à des événements culturels. Nous établirons par la suite nos objectifs de recherche et les questions auxquelles nous tenterons de répondre au cours de ce mémoire.

Selon une étude réalisée en 2010 par Hill Stratégies et financée par le ministère du Patrimoine canadien, le pourcentage de canadiens fréquentant des spectacles d'interprétation au Canada se situe autour de 40 % tandis que celui des concerts classiques en tout genre se situe autour de 13 %. Ainsi, près de 40 % des Canadiens se rendent à des concerts de musique populaire et à des festivals culturels alors que seulement 13 % assistent à des concerts de musique classique.<sup>2</sup> Ces derniers sont donc beaucoup moins fréquentés que les concerts populaires. Selon la même étude, le pourcentage de fréquentation des galeries d'art et des théâtres se situe entre 35 % et 45 %. La musique classique demeure donc ce qui attire le moins le public parmi tous les événements culturels. La même étude laisse entrevoir que les spectateurs se rendant à des concerts classiques sont en majorité des diplômés universitaires qui possèdent un revenu plus élevé que la moyenne et vivent dans les grands centres urbains.

Une autre étude, toujours présentée par Hills Stratégies, démontre toutefois que la fréquentation des concerts classique est plus élevée au Québec que dans toutes les autres

---

<sup>2</sup> Étude réalisée en 2010 par Hill Stratégies Research Inc., « Facteurs dans la fréquentation des activités artistiques par les Canadiens en 2010 ». Regards Statistiques sur les arts, vol. 11 no1, financé par le ministère du Patrimoine Canadien, le Conseil des Arts du Canada, préparé par Kelly Hill et traduit par Gilbert Bélisle. Cette étude possédait un échantillon de 7500 Canadiens de 15 ans et plus ayant été interrogés sur les activités artistiques qu'ils ont fréquentées pendant les douze mois précédant l'enquête. L'enquête exclut les activités vues à l'extérieur du Canada ainsi que les spectateurs étrangers.

provinces, soit 17,8 % par rapport à 13 % à travers tout le Canada. La musique instrumentale, l'opéra, la musique symphonique et chorale font partie de la grande catégorie de la musique classique<sup>3</sup>. Malgré tout, même au Québec, cet art reste l'événement culturel le moins fréquenté.

Il apparaît que les concerts de musique classique souffrent en général d'une faible fréquentation, par opposition à la musique populaire et aux autres formes d'art, et que le public qui s'y rend est peu représentatif de la population en général. La musique classique attire un public bien précis et ne semble pas atteindre l'ensemble de la population. Il s'avère légitime de nous poser la question suivante : pourquoi les concerts classiques sont-ils peu fréquentés? Comment expliquer cet écart de fréquentation entre les concerts de musique classique et les autres? En étudiant de façon plus approfondie l'état du concert de musique classique, nous pourrions mieux comprendre cet enjeu.

## 1.2 Problématique

Le concert n'est pas seulement une occasion d'écouter une œuvre, il s'agit d'une expérience globale d'écoute. Le lieu, les autres spectateurs, l'œuvre bien sûr, les musiciens, les éclairages, tous ces éléments constituent le concert dans sa totalité. Ces éléments constituent une médiation de la musique. Au concert, la musique, avant de se rendre au public, doit passer par tous ces dispositifs. La médiation constitue tout ce qui se trouve entre l'œuvre et le spectateur et surtout, tout ce qui permet de faire vivre la musique.

On entend souvent parler de médiation sous forme pédagogique ou explicite. Utilisée de façon explicite, elle sert à faire mieux comprendre les œuvres au public. Elle est un outil pédagogique. On appelle alors médiation toute activité pédagogique ayant pour but de donner

---

<sup>3</sup> Étude réalisée en 2003 par Hills Stratégies Research Inc. » La fréquentation des arts de la scène au Canada et dans les autres provinces » dans la série Monographies de recherche sur les arts, vol.1 no1. Cette deuxième étude se base sur des données recueillies par Statistiques Canada en 1992 et en 1998 auprès de Canadiens de quinze ans et plus, à la suite d'entrevues téléphoniques approfondies, soit respectivement 9 815 répondants en 1992 et 10 749 en 1998, avec une marge d'erreur de 0,4 %.



des informations au public avant ou après la présentation d'une œuvre. Ainsi, une conférence pré-concert, un guide au musée, une rencontre avec les artistes, sont autant d'activités qu'on appelle médiation. Ces activités sont dirigées par des médiateurs dont le rôle est de donner les informations pertinentes au public. En mettant en relief certains aspects des œuvres musicales, le médiateur professionnel fait le pont entre le public et l'œuvre. Il explique les caractéristiques de l'œuvre, il permet de mieux faire comprendre au public les intentions de l'artiste et propose même à l'occasion des pistes d'interprétation. Elle est destinée à apporter un caractère participatif à l'œuvre en mettant à contribution le spectateur dans la globalité du concert.

Dans les milieux institutionnels de l'art où elle est apparue, la médiation culturelle recouvre les dispositifs qui participent de la création des œuvres, de leur diffusion et de leur réception par les publics par le biais d'une éducation ou d'une animation. (Caillet et Jacoubin, 2004, cité par Lafortune 2012)

Cependant, une telle médiation, bien que tout à fait pertinente et efficace, ne tient pas compte de la globalité de l'œuvre musicale, soit de l'expérience du concert en elle-même. C'est alors qu'entre en jeu un type de médiation plus englobant, soit la médiation utilisée de façon implicite. Celle-ci n'explicite pas les œuvres et ne suggère pas d'interprétation. La médiation implicite tient compte de tous les éléments du concert, visibles ou invisibles. Elle modèle l'expérience du concert en améliorant chacun des aspects pris en compte lors d'une représentation, de l'accueil du public au concert lui-même.

Partant du principe que tout est médiation (Hennion, 2007), nous désirons proposer une lecture nouvelle des différentes approches de médiation lors de concerts au Québec. S'inscrivant dans la foulée des recherches en médiation culturelle (Hennion 2007, Heinich 2001, Lafortune 2012, Caune 2006, Lamizet 2000), notre projet permettra une meilleure compréhension de l'état de la médiation au Québec, dans les concerts de musique classique.

Nous pourrions, dans la suite de ce mémoire, nous questionner sur la façon dont les stratégies de médiation influencent le concert et comment celles-ci contribuent à tisser des liens entre les producteurs du message, les musiciens, et ses récepteurs, les spectateurs.

### **1.3 Limites des recherches**

Les recherches effectuées sur la médiation de la musique exposent les particularités des concerts européens. Antoine Hennion présente une observation d'un concert au Zénith à Paris, Élisabeth Camet expose les caractéristiques de la musique de concert en France, Nathalie Heinich se concentre sur le milieu de l'art en Europe. Christopher Small présente des observations de concerts aux États-Unis, mais ne tient pas compte du contexte québécois. En fait, très peu d'études ont été effectuées sur le contexte de médiation de la musique classique au Québec. De plus, les études sur la médiation portent en majorité sur le milieu de la muséologie et de l'art visuel. Nous tenterons d'appliquer les théories sociologiques de la médiation au contexte des concerts québécois.

### **1.4 Questions de recherche**

Notre hypothèse était que les concerts de musique classique souffraient en général d'une faible fréquentation et que très peu de procédés de médiation étaient utilisés. Afin de bien circonscrire notre sujet et de confirmer ou d'infirmer notre hypothèse, nous nous posons les questions de recherches suivantes.

Nous avons élaboré plusieurs questions de recherches découlant d'une grande question centrale : comment la musique classique est-elle présentée au Québec et comment la médiation s'insère dans le contexte de production publique des œuvres? Il s'agit de préciser notre connaissance sur l'état des concerts et sur la façon dont la médiation y est utilisée.

Les autres questions que nous avons posées nous permettent de délimiter notre travail, tout en nous questionnant sur différents enjeux de notre problématique.

*Questions de recherche générales :*

- Quel est l'état du concert classique aujourd'hui?
- Comment la médiation est-elle présente dans ces concerts et comment l'utilise-t-on?
- Comment le dispositif du concert est-il mis à contribution en tant qu'élément de médiation?

*Questions spécifiques :*

- Comment s'organise la médiation dans le contexte de musique classique au Québec?
- Comment, dans une posture du spectateur, peut-on recevoir la musique classique telle que présentée au Québec?
- Que propose-t-on comme musique lors de ces concerts?

En réfléchissant d'abord à l'état actuel des concerts classiques, nous pourrons observer les stratégies de présentation de la musique. Nous tenterons de comprendre quelles sont les musiques proposées dans les représentations publiques et comment celles-ci sont associées à différents types de médiation. De plus, nous analyserons la façon dont la médiation est présente dans les concerts, c'est-à-dire si elle est explicite ou implicite. Nous serons par la suite en mesure de déterminer comment celle-ci est utilisée dans les concerts classiques et comment le dispositif du concert peut servir comme élément de médiation.

Plus précisément, nous observerons la façon dont la médiation s'organise dans le contexte bien particulier des concerts classiques québécois. Nous tenterons d'expliquer comment la médiation implicite englobe tous les éléments reliés au concert, de l'accueil des spectateurs à la présentation sur scène. Finalement, notre recherche abordera la réception de la musique classique à la lumière de nos recherches sur la médiation. Dans une posture du spectateur, nous tenterons de comprendre comment la musique est influencée par la médiation et comment la réception du spectateur peut être modifiée selon les stratégies employées.

### 1.5 Objectifs du mémoire

François Escal, à la toute fin de l'ouvrage *Espaces sociaux, espaces musicaux*, explique que lorsqu'on aborde la musique, on oublie parfois de la voir dans son entièreté.

On oublie trop souvent aussi que la musique est liée à des contingences non seulement idéologiques, mais encore techniques et matérielles, qui modifient profondément la nature de son message. Produire un discours actuel sur la musique, c'est donc tenir compte dans l'analyse du fait musical, de toutes ces données que l'on a trop souvent négligées auparavant, sous prétexte qu'il s'agissait d'éléments mineurs par rapport à l'acte mythique de la création. (Escal, 2009, p.243)

Ainsi, ce présent mémoire étudie tout ce qui tourne autour de la présentation de la musique sans aborder *l'acte mythique* de création ou alors la performance transcendante du virtuose. Nous désirons observer comment la musique, une fois composée, utilise des médiateurs pour se rendre au public. En tenant compte des éléments techniques, matériels et tous les autres éléments *mineurs* de la présentation d'une œuvre, nous serons en mesure de comprendre comment la musique classique est présentée en concert et de quelles façons elle passe par une médiation.

Le concert représente un objet communicationnel puisqu'il est un lieu d'échange entre les musiciens et les spectateurs. Les différents acteurs de ce milieu doivent s'assurer que toutes les conditions sont réunies afin de permettre une réception optimale de la musique. Du point de vue social, une analyse de la médiation de la musique classique permet de mettre en lumière les failles et les réussites du dialogue entre la scène et la salle lors des concerts de musique classique présentés à Montréal. Nous savons que très peu de recherches ont été effectuées sur ce sujet au Québec, alors que plusieurs sociologues européens se sont penchés sur la question (Heinich, Hennion, Escal). Il est donc intéressant d'appliquer certaines théories européennes au contexte particulier du Québec. La réflexion sur l'état de la médiation de la musique classique au Québec permettra d'enrichir nos connaissances sur les différents procédés de mise en scène de la musique classique et ainsi favoriser l'utilisation de ressources communicationnelles afin de créer des espaces propices à la réception de cet art sans faire de compromis au niveau de la qualité du contenu.

La médiation est de plus en plus mise de l'avant lors d'événements culturels comme des expositions, des pièces de théâtre et des concerts. Les acteurs du milieu culturel semblent comprendre la nécessité de rejoindre davantage le public et tentent de le faire en élaborant des stratégies de médiation. Mon mémoire s'inscrit donc dans la foulée de cette prise de conscience tout en se spécialisant en musique classique.

Afin de répondre à nos questions de recherche, nous avons observé plusieurs concerts de musique classique entre 2011 et 2013. Ces observations, jumelées à un cadre théorique précis et pertinent, nous permettront de comprendre l'état des concerts de musique classique au Québec et d'analyser les processus de médiation lors de ces événements. Nous verrons dans les prochains chapitres comment s'organisent les concerts classiques au Québec et comment la médiation est employée.

## CHAPITRE II

### CADRE THÉORIQUE

Au cours du précédent chapitre, nous avons établi nos questions de recherche. Afin de répondre à ces questions, nous avons établi un cadre théorique pertinent et détaillé, nous permettant d'appuyer nos interprétations sur les théories d'auteurs reconnus.

Nous verrons au cours de ce chapitre quelques théories issues des auteurs phares qui nous ont permis de mieux comprendre le phénomène de la médiation. Plusieurs sociologues français, dont Pierre Bourdieu est le chef de file, se sont penchés sur la question des champs et de la légitimité de l'art. Antoine Hennion a consacré une grande partie de ses ouvrages à la médiation de la musique. Nathalie Heinich, quant à elle, étudie la médiation des arts visuels et des arts contemporains. Ces trois auteurs nous permettent d'étudier la problématique de la médiation à travers des notions tels les champs culturels, l'habitus, l'institution, les artifices et dispositifs du concert, les rituels collectifs, les types de public et les types de musique. De plus, nous verrons le concept de *musicking* de Christopher Small, qui explique que tout ce qui entoure la notion de performance fait partie de l'action de faire de la musique.

#### 2.1 Historique du concert

Si les concerts de musique classique représentent aujourd'hui une activité qui attire un type de public instruit et plutôt aisé, il n'en a pas toujours été ainsi. Les concerts classiques, aujourd'hui considérés comme des événements élitistes, attireraient autrefois une clientèle bien différente.

Avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, les concerts de musique classique séduisaient un public qui venait chercher dans ces événements un plaisir collectif et un partage, une communion. Ce public se rendait en dilettante à ces événements sans posséder de réelles notions musicales ou culturelles. Le plaisir de l'événement et de la rencontre prévalait sur la culture. Historiquement, les spectateurs avaient l'habitude de crier et d'applaudir à tout moment dans les concerts, et ce jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle.

David Ledent (2009), sociologue français, explique que le fossé s'est lentement creusé entre les spectateurs qui allaient au concert pour le plaisir, et ceux qui s'y rendaient pour contempler l'œuvre du maître, par souci de culture. La fonction esthétique de la musique dominait dès lors celle du plaisir. L'élite intellectuelle venue chercher une connaissance dans la musique classique s'est imposée lorsque les concerts sont devenus payants, évinçant du même coup les profanes, souvent d'une classe inférieure et sans le sou. Le concert était maintenant réservé à une classe particulière, fortunée et instruite. On observe d'ailleurs, à la lumière des études précédemment citées, que cette situation est encore d'actualité. Ainsi, la classe plus fortunée se rendait au concert en connaissant l'œuvre et la musique et cherchait à se démarquer des badauds que l'événement festif attirait. Cette connaissance et cette volonté de se distinguer ont tôt fait d'imposer des règles d'écoute et un code de conduite.

Bien qu'autrefois, les spectateurs démontraient bruyamment leur satisfaction, l'appréciation passe maintenant par le silence absolu et le respect des règles implicites. Selon Ledent, si le spectateur est attentif, il doit « désormais éviter toutes manifestations spontanées de ses émotions » (Ledent, 2009). Il n'y a plus de partage des sentiments ni de réactions spontanées.

Dans un autre ordre d'idée, la musique a toujours été dépendante des institutions. Tantôt musique de cour pour les bons soins du roi, tantôt musique d'église dédiée à Dieu, elle n'est pas autonome et vit selon les mécènes et les résidences. Les compositeurs baroques et classiques vivent aux dépens des institutions.

La production musicale est alors essentiellement déterminée par la commande et le musicien est à la merci des pouvoirs en place. Non seulement son employeur a droit de regard et de contrôle sur son œuvre, mais aussi, et d'abord sur son existence, son mode de vie [...]. (Escal, 2009, p. 216)



La musique romantique au XIX<sup>e</sup> siècle, quant à elle, se dissocie peu à peu des institutions cléricales et monarchiques pour développer une esthétique plus individuelle, mettant l'homme au centre de la création plutôt que le roi ou le dieu.

La musique romantique transforme alors l'écoute « collective » en une écoute « individualiste » tournée vers l'esthétique pure de l'œuvre. Cette doctrine aura deux conséquences : la musique libérée de ses fonctions politiques et religieuses cherche son autonomie à travers un mode de réception purement esthétique et donc cherche sa légitimité auprès d'un public de « goût » — la musique se sacralise autour du créateur et de l'œuvre et s'invente une nouvelle représentation dans un rituel au concert qui institue la dimension religieuse. (Moret, 2002, p. 13)

Ainsi, la musique qui faisait le culte du mécène ou de l'acte religieux devient l'objet de son propre culte, de là la sacralisation du concert comme événement. Si la musique plaçait le compositeur, voire l'interprète, au second plan et se destinait à glorifier un dieu ou un roi, elle permet désormais de faire rejaillir la gloire de la création sur le compositeur et le musicien. Elle célèbre non plus le pouvoir, mais l'art et lors des concerts, c'est le musicien qu'on vient applaudir et non le mécène. C'est aussi au XIX<sup>e</sup> siècle que les grands concerts symphoniques font leur apparition. Fait nouveau, au lieu de ne jouer que la musique contemporaine, les chefs d'orchestre et les interprètes mettent au programme des œuvres plus anciennes faisant redécouvrir des classiques de Bach, Mozart et Haydn au public. De plus, le style de composition primé à cette époque est la musique à grand déploiement commencée par Beethoven avec les Wagner, Berlioz et Liszt. (Larousse, 2005) La musique demande maintenant des instruments plus puissants, les compositions sont très longues et elle est d'une certaine façon plus « sérieuse » et devient plus exigeante que la musique de divertissement de cour et la musique religieuse. Cette difficulté croissante amène du même coup la notion de virtuosité, très présente à l'époque romantique, et par le fait même, le musicien virtuose devient une vedette qui amène les foules au concert.

Selon David Ledent, le silence est apparu pour ne pas perturber le plaisir de l'écoute et du recueillement que demandent certaines œuvres. Ainsi, le concert moderne doit se dérouler en deux temps, le premier étant celui de l'exécution qui demande une immobilisation et une



rationalisation du spectateur et le deuxième temps qui constitue l'extériorisation des sentiments selon un rituel précis. (Ledent, 2009) Ce rituel au fil du temps est devenu si réglé qu'il est impossible d'en déroger. Si au début de l'époque des concerts, les manifestations spontanées ne représentaient pas un manque de savoir-vivre, elles sont vite devenues un acte outrancier et laissent supposer que le spectateur fautif ne connaît pas la musique qu'il vient écouter. On ostracise le néophyte qui aura tôt fait de se sentir tel un intrus dans le grand bal des initiés.

Le rituel de l'applaudissement est associé à l'apparition de la « grande musique », représentée par les œuvres de Beethoven, entre autres. Peter Szendy, philosophe et musicologue français, dans un article portant sur les applaudissements dans l'ouvrage « Concerts » en 2000, explique que les applaudissements réglés sont liés à la naissance de la « grande musique classique ». Ainsi, le spectateur connaisseur, sachant à quel moment applaudir et surtout, sachant comment écouter la musique, se permet de juger le profane qui applaudit comme bon lui semble. Celui qui sait comment se comporter est considéré par défaut comme un meilleur spectateur que celui qui ne le sait pas. De cette notion d'applaudissement où on se juge selon nos connaissances découle la notion du concert où on va se regarder mutuellement.

C'est aussi [le concert] un théâtre où le public s'observe. Lui-même. C'est un espace où l'on vient regarder ceux qui écoutent. Où l'on se rend pour voir écouter, voire pour *écouter écouter* (en italique dans le texte) (Szendy, 2000, p. 110).

Ainsi le concert devient le champ de bataille entre les classes où la connaissance est l'apanage de l'élite et où le non-initié se fait remarquer par son inconduite. Le concert n'est plus seulement un endroit où on écoute une œuvre, mais un endroit où on écoute les spectateurs écouter l'œuvre. En se rendant au concert, on s'inscrit obligatoirement dans un rituel précis qui, au-delà de l'appréciation de la musique, reflète l'état des connaissances et le statut social. Au-delà de la manifestation de la connaissance de la musique, la discipline du public en concert démontre également un certain respect pour l'artiste qui se produit sur scène. Si on ne démontre pas en tout temps notre appréciation, on laisse le musicien entrer

dans une relation avec la musique, et on l'observe, silencieusement, discrètement, jusqu'à ce qu'il sorte de cette relation. « Le concert oblige donc l'amateur à une certaine discipline pour ne pas déranger la relation entre l'interprète et la musique : l'écoute, le silence, l'absence de toute manifestation d'expression avant la fin de la partie ». (Moret, 2002, p17)

## 2.2 Concepts théoriques

Le phénomène de la médiation est mis en évidence de différentes façons dans la littérature. Nous verrons ainsi comment les théories proposées par des auteurs issus de milieux différents peuvent contribuer à l'expliquer.

### 2.2.1 L'institution

Les concerts de musique classique sont bien souvent liés à une institution. Cette notion vient ici encadrer la création et la présentation des pièces de musique classique. Plusieurs sociologues se sont penchés sur la question. L'institution, comme nous le verrons, peut permettre la réalisation de certains concerts et son encadrement peut également s'adresser à des publics précis et ciblés.

Comme l'explique Antoine Hennion dans la *Passion musicale*, la musique classique et par conséquent la musique contemporaine sont intimement liées à la notion d'institution. C'est un concept que l'on retrouve également chez Adorno de l'École de Francfort. Ainsi, Adorno observait, en 1962, qu'un nouvel usage faisait surface en musique nouvelle : les œuvres créées étaient presque toutes des commandes, soit d'institutions, de mécènes ou d'interprètes. Ce principe de commande, bien en place au temps de Bach et Mozart, nuit d'une certaine façon à l'autonomie de l'artiste. L'institution commande par « obligation culturelle » et contraint ainsi l'artiste à des standards de commercialisation ou de financement l'éloignant de la pure création, libre de toutes contraintes.

Hennion, quant à lui, parle de la musique contemporaine qu'il décrit comme ayant un

double standard. D'abord, la musique contemporaine doit faire de l'art pour l'art, en étant obligatoirement radicale, en coupant avec le passé et en créant de nouvelles limites. Il rejoint brièvement Adorno et explique qu'elle effectue une rupture avec le public, et ses critères ne peuvent plus être évalués avec les connaissances que nous avons, puisque tout est nouveau. D'autre part, elle est complètement dépendante de l'institution musicale. En effet, les moyens techniques demandés pour cette musique sont rarement « reproductibles » en dehors des écoles et des grandes institutions. Les budgets et les commandes sont accordés par des organismes musicaux (Hennion, 2007). La musique nouvelle créée pour des institutions vit une certaine forme de dichotomie. En effet, la musique n'est pas créée ou interprétée pour le public, ni même pour les interprètes, mais pour une institution qui doit remplir des mandats culturels bien précis. Bien que parfois l'institution se dévoue à l'accessibilité de cet art, il arrive que les mandats ne soient pas de rendre la musique contemporaine accessible au public, mais de permettre la création d'œuvres locales.

La musique contemporaine est régie par une double obédience [...], d'une part, une allégeance à la définition du moderne de l'art-pour-l'art, comme obligation de radicalité, rupture avec la demande d'un public, recherche personnelle n'obéissant qu'aux lois secrètes de la création [...]; d'autre part, une étroite dépendance à l'institution musicale, à la fois au sens large d'une définition de la réalité [...] et au sens plus restrictif d'une dépendance financière [...] (Hennion, 2007, p. 316)

Selon Hennion, l'opposition est en fait celle entre la musique pour le public et la musique pour la musique, soit le marché ou l'institution. Nous sommes ici en présence d'une dichotomie entre la nécessité de créer pour le public et la nécessité de créer pour l'avancement de l'art en ayant pour contrainte l'institution qui finance le projet.

La musique classique emprunte des éléments à la musique contemporaine et à la musique populaire. Les paradoxes de cette musique sont nombreux. À la fois régie par un domaine strict et obligatoirement prestigieux, elle est soumise aux règles du marché tout comme le populaire et inversement à la musique contemporaine. Elle doit vendre des billets de concert, remplir des salles, proposer des disques qui seront achetés par les mélomanes.

L'institution, dans le cas de la musique classique, est pourtant tout aussi présente que dans les formes musicales plus nouvelles. Les grandes maisons symphoniques, les opéras, les institutions d'enseignement misent sur le côté officiel et grandiose de la musique classique. (Hennion, 2007, p. 321)

Afin de préciser notre propos sur la musique contemporaine, nous considérerons une explication de Umberto Eco. Dans un chapitre de *l'œuvre ouverte*, Umberto Eco expose la problématique de la pièce de musique contemporaine d'un point de vue sémiotique. Le chapitre porte sur l'œuvre de musique actuelle qui ne possède pas de contrainte et qui laisse une grande liberté à l'interprète pour déterminer le propos et la structure de l'œuvre. Cette liberté, intéressante pour l'interprète, est déroutante pour l'auditeur. (Eco, 1965) Eco propose que :

[...] toute rupture de l'organisation banale suppose un nouveau type d'organisation, laquelle est désordre par rapport à l'organisation précédente, mais ordre par rapport aux paramètres du nouveau discours (Eco, 1965, p. 87).

L'art classique présente des innovations de langage, mais toujours à l'intérieur de « limites bien définies », tandis que l'art contemporain recompose sans cesse l'ordre établi et plonge le spectateur dans un état constant d'inconfort et de trouble. Ainsi, avec l'arrivée d'un nouveau système, l'art contemporain se trouve devant un dilemme : refuser complètement l'ancien système ou alors conserver ses lois. L'artiste contemporain doit donc toujours jongler entre les deux systèmes. C'est lorsque ce dernier tente de s'éloigner complètement des lois connues qu'il rompt avec le public et perd la communication qu'il avait amorcée avec celui-ci.

Dans *l'œuvre ouverte*, Eco explique notamment qu'une sonate classique est facilement prévisible, tant au point de vue harmonique que mélodique. Il s'agit en fait du résumé de tout le système tonal musical qui est construit essentiellement sur le modèle tension-résolution. Ce couple provoque le plaisir de l'auditeur qui après l'écoute du moment de tension attend inmanquablement l'épisode de résolution qui vient toujours le résoudre. L'artiste joue alors

avec l'auditeur en instaurant des schémas plus ou moins longs de séquences de tensions suivies invariablement de séquences de résolution ou d'anti-résolution. Eco explique que le système dodécaphonique, instauré par Schoenberg, est simplement « un autre système de probabilité » ayant lui aussi des schèmes de tensions-résolutions, mais organisés de façon différente. Il explique également que la musique des dernières années a tendance à provoquer de nouvelles combinaisons à l'infini, et ce, en réduisant presque complètement le schéma de tension-résolution tant attendu par l'auditeur. Ainsi, cette rupture artistiquement déployée n'assure ni la réussite du projet, ni sa compréhension par le public. Plus les possibilités d'interprétations sont grandes, moins l'auditeur est en mesure d'en saisir le sens et la portée. Eco croit que cette nouvelle façon de composer « [...] détachée du système tonal, en dit moins, informe moins et enrichit moins qu'*Ein Klein Nachtmusik* (Mozart). » (Éco, 1965) La comparaison avec une œuvre classique très connue est parfaitement justifiée, puisque cette œuvre est reconnue et comprise par tous, et ce, même si elle ne donne aucune liberté de choix au spectateur ou à l'interprète. Il termine par ce propos qui résume une bonne partie de sa théorie sur la musique :

Ce qu'il nous suffit de retenir, c'est que la nouvelle musique, par une démarche constructive, cherche à établir des structures de discours à l'intérieur desquelles la possibilité de solutions diverses se donne pour le premier objectif. (Éco, 1965)

Ainsi, c'est la multitude des possibilités d'interprétations et la perte des repères des anciennes structures du langage qui rend perplexe le spectateur.

### 2.2.2 Les champs

Bourdieu, dans sa théorie des champs, expose la multitude des catégories impliquées dans l'art. Il tient compte des structures et des hiérarchies internes ainsi que de la position par rapport à d'autres champs. (Heinich, 2004) Avec la sociologie, on étudie l'expérience concrète de l'art, soit le concert dans le cas qui nous concerne, et non « la représentation que s'en font les acteurs » (Heinich, 2004, p.81). La notion de champs met en relation les initiés d'un champ artistique avec les nouveaux arrivés dans ce champ. Les déterminations ne sont



plus faites en termes de classe économique ou sociale, mais bien en fonction des appartenances à des champs, à des groupes culturels. C'est un peu ce qu'on observe dans les concerts de musique contemporaine actuellement. Le public présent à ces événements est bien souvent initié et très peu de néophytes osent s'aventurer dans les salles de musique de création. La musique fait partie d'un champ de production restreint puisqu'elle cherche presque exclusivement la reconnaissance par les pairs, ce qui constitue en soi une consécration durable (Bourdieu, 1992). Ainsi, tout se joue à l'intérieur même du champ, tous les acteurs en faisant partie.

Bourdieu parle d'autonomie des champs. Dans son ouvrage *Les règles de l'art*, il explique que :

Le degré d'autonomie d'un champ de production culturelle se révèle dans le degré auquel le principe de hiérarchisation externe y est subordonné au principe de hiérarchisation interne : plus l'autonomie est grande, plus le rapport des forces symboliques est favorable aux producteurs les plus indépendants de la demande et plus la coupure tend à se marquer entre les deux pôles du champ, c'est-à-dire entre le *sous-champ de production restreinte*, où les producteurs n'ont pour clients que les autres producteurs, qui sont aussi leurs concurrents directs, et le *sous-champ de grande production*, qui se trouve *symboliquement* exclu et discrédité. (Bourdieu, 1992 p. 356)

Le champ de la musique contemporaine est un champ très autonome. Son autonomie vient du fait que ce milieu ne s'ouvre pas ou presque pas à d'autres champs. Contrairement à la musique populaire qui voit ses champs s'élargir au milieu de la télévision, du journalisme et de la radio, le milieu de la musique contemporaine est restreint et réussit à survivre en autarcie. Les gens du milieu viennent voir les concerts qui sont présentés par des compositeurs formés en musique contemporaine par des professeurs issus du milieu. Ainsi, les producteurs sont plus autonomes et peuvent présenter des œuvres moins accessibles, mais les *clients* de ce champ demeurent les autres producteurs du milieu, aussi leurs concurrents directs, comme l'explique Bourdieu. Les événements classiques qui s'adressent à un public plus large font appel au sous-champ de grande production et on évalue ces représentations

selon un succès de vente, soit la réussite temporelle et la hiérarchisation externe selon Bourdieu.

Selon le principe de *hiérarchisation externe*, qui est en vigueur dans les régions temporellement dominantes du champ du pouvoir [...] c'est-à-dire selon le critère de la réussite temporelle mesurée à des indices de succès commercial [...] ou de notoriété sociale [...], la primauté revient aux artistes connus et reconnus par le « grand public » (Bourdieu, 1992, p. 356)

Ainsi s'opposent les producteurs culturels selon leur autonomie par rapport au marché et la reconnaissance du milieu. Cette dichotomie entre l'indépendance de l'art par rapport au marché et à la demande et l'art pour le grand public revient constamment. On retrouve deux pôles, celui de l'art du marché et celui de l'art indépendant.

Le principe de hiérarchisation interne, c'est-à-dire le degré de consécration spécifique, favorise les artistes (etc.) qui sont connus et reconnus de leurs pairs et d'eux seuls (au moins dans la phase initiale de leur entreprise) et qui doivent, au moins négativement, leur prestige au fait qu'ils ne concèdent rien à la demande du « grand public » (Bourdieu, 1992, p. 356)

On observe cependant que de plus en plus, le milieu classique s'ouvre à d'autres champs. Par exemple, l'Orchestre symphonique de Montréal propose des concerts en collaboration avec des artistes populaires. L'OSM propose également des événements gratuits à l'extérieur afin de rejoindre un public différent. Ces événements sont par contre toujours hors saison et les concerts réguliers de l'OSM ne présentent pas d'ouverture particulière aux autres champs ou aux différents publics.

On pourra ajouter à ce concept de champs, la notion d'*habitus*. Si les champs de la musique classique se prévalent d'une certaine autonomie, le public qui fréquente ce champ n'est pas très varié. Comme nous l'avons vu précédemment, le public des concerts classiques est majoritairement instruit, en moyen et urbain. De là, la notion d'*habitus* des classes. L'absence, ou presque, de mixité des classes dans l'assistance des concerts classiques est explicable par la notion d'*habitus* de Bourdieu qui désigne les dispositions communes à toutes les personnes d'un même groupe social, acquises et intégrés par l'éducation. L'*habitus*

contribue également à créer une hiérarchie entre les classes. Ainsi, si on retrouve des spectateurs qui connaissent les œuvres présentées, on retrouve aussi des gens qui ne font pas partie de cette classe, qui « [ne sont pas à leur place], qui se manifestent dans les postures du corps, l'apparence vestimentaire, la façon de parler ou de se déplacer. » (Heinich, 2000) Ainsi, « pour aimer la musique, il faut avoir du goût pour elle, mais il faut aussi se confronter à un ordre social établi qui en détermine les prédispositions. » (Moret, 2002, p.20)

### 2.2.3 L'école de Francfort

Dominée par des auteurs comme Theodor W. Adorno, Habermas et Horkheimer, l'École de Francfort exerce une critique sévère de la culture de masse et de la marchandisation d'objet culturel. Pour ces auteurs, la culture est imposée à la masse par l'industrie culturelle, enlevant ainsi toutes traces d'élitisme et en donnant tous les profits aux industries. De ces auteurs de culture classique et d'avant-garde, une figure ressort en ce qui concerne la musique. Theodor W. Adorno, musicologue, pianiste et compositeur, fait partie de la deuxième école viennoise qui suit le courant d'avant-garde musicale avec comme chefs de file Berg, Webern et Schoenberg. La présentation de ses concepts nous permet de comprendre la façon dont était représentée l'étude des phénomènes culturels. En étudiant les théories classiques et traditionnelles d'Adorno, nous établissons le point de départ des études culturelles et nous pouvons faire des parallèles avec les concepts mis de l'avant par Hennion et Heinich.

Adorno considère la musique classique non seulement comme supérieure à tout autre type de musique, mais aussi comme étant la seule dépositaire du vrai art. Pour lui, le jazz est une *abomination* du XXe siècle. Il décrit le musicien jazz comme un être pédant, prétentieux, incapable de jouer un simple menuet de Beethoven, sans « lui donner involontairement un rythme syncopé et que c'est avec un sourire de supériorité qu'il accepte finalement de suivre la mesure normale ». (Adorno, 1974, p.137)

L'auteur rejette violemment la musique populaire, « un type musical qui, nonobstant sa



prétention inébranlable au sérieux et au moderne, s'assimile à la culture de masse par une débilité mentale calculée ». (Adorno, 1974) Ainsi, pour l'école de Francfort, le concert classique serait considéré comme l'idéal absolu à atteindre en matière de concert, puisqu'il est l'opposé de la culture de masse et de l'aliénation du public, quoique Adorno présente tout de même quelques réserves sur les compositeurs qui ne font pas partie de l'avant-garde viennoise : « Même les œuvres que l'on définit comme classiques, comme la musique de Mozart, contiennent des tendances objectives qui contrastent avec le style qu'elles incarnent. » (Adorno, 1974, p139) Adorno ne considère que la musique de Schoenberg, Berg et Webern et accepte difficilement tout autre genre de musique.

Adorno exprime qu'il ne s'agirait que d'une illusion objective de croire que Beethoven serait plus compréhensible que Schoenberg. Il affirme que cette musique, qui déconcerte tant l'auditeur, est en fait précisément déterminée par les conditions sociales et anthropologiques qui unissent à la fois les compositeurs et les auditeurs. Les dissonances sont en fait la propre condition des auditeurs, c'est ce en quoi elles effraient. Ainsi, la musique plus facile à écouter serait en fait une perception faussée d'une réalité désuète. L'auditeur ne perçoit que la facilité et ne saisisait pas plus le message d'une symphonie de Beethoven que celui d'un quatuor de Schoenberg. Pour Adorno, toute la musique est maintenant faussée et travestie, notamment à cause des radios qui ont « dressé » les auditeurs à la facilité. L'avant-garde en musique est restée la seule dépositaire de la vraie musique, inaltérée par les vanités de la musique de masse. D'autre part, l'art moderne s'est libéré du pathos des romantiques, comme celui de Wagner. Par contre, dans cette libération, l'art s'est isolé socialement et il ne peut surmonter cet isolement qui représente un grand danger pour sa survie. La virtuosité représentait le tape-à-l'œil et donc, l'insignifiant. L'artiste n'est plus libre, puisqu'il est contraint de part et d'autre : par les pratiques virtuoses, par l'obligation d'avoir des idées, etc. Toujours dans l'optique de défendre le courant d'avant-garde, Adorno ajoute que la musique de Schoenberg ne fait pas partie des musiques virtuoses et n'est donc jamais dénuée de sens.

Theodor W. Adorno, dans *Philosophie de la musique nouvelle* (1962), explique que la musique, issue de la collectivité, est faite pour être entendue, ce qui crée un conflit au sein de

la musique nouvelle, isolée du contexte social. La musique aurait perdu cette relation avec l'esprit humain. Cet isolement même, explique paradoxalement Adorno, est quasi salutaire puisqu'il préserve sa vérité. La musique d'avant-garde, ainsi coupée du « vrai monde » et donc sortie de tout contexte social, reste de l'art pour l'art. L'art élitiste, réservé à des initiés instruits, représente la plus haute forme d'art, et surtout celui qui possède la plus grande légitimation.

T.W. Adorno est réfractaire à toute sorte de médiation<sup>4</sup>. Ses théories de la pureté de l'art, provocatrices, ont mené bien des sociologues à se positionner contre lui. On lui reproche de ne favoriser que l'art de l'élite aux dépens de l'accessibilité à la masse. Cette vision que l'on peut qualifier d'extrême quant à l'art élitiste ne conçoit pas de médiation possible. Selon l'école de Francfort et T.W. Adorno, la médiation n'est pas la solution. Les concepts mis de l'avant par cette école tendent vers une élite musicale qui ne serait pas accessible à la masse. Les stratégies de médiation proposées par la culture de masse et la musique populaire ne sont pas bien vues par Adorno et ses confrères, puisqu'on tente justement de garder la musique classique isolée de la masse. Cependant, cette chasse gardée de la pureté musicale tient compte d'une certaine façon de la médiation. Antoine Hennion explique que la musique doit passer par des médiateurs pour être représentée. Ainsi, que la musique s'adresse à la masse et au plus grand nombre ou qu'elle soit réservée à un cercle fermé d'élus, elle est obligatoirement médiatisée. Le contexte de réception, l'institution, le contexte social et culturel et le public choisi forment cette musique. Ainsi, la médiation prônant l'accessibilité de l'art pour le peuple n'est bien sûr pas celle utilisée par T.W. Adorno et ses collègues, cependant, ces derniers ne peuvent se passer d'une certaine forme de médiation pour présenter une musique devant un public déterminé.

---

<sup>4</sup> Hennion, Antoine. 2007. *La Passion Musicale*. p. 95.

### 2.2.4 La médiation

Si Adorno est la figure de proue des théories « anti-médiations », il demeure que certains de ses ouvrages peuvent tout de même contribuer à la compréhension du phénomène. Antoine Hennion dans *La Passion musicale* reprend certains concepts d'Adorno. Il est sévère à son endroit :

« L'instrumentation théorique du grand penseur ne revient-elle en définitive qu'à faire sans cesse dire, par l'abus du chiasme, le jeu dialectique de l'impossibilité du possible et de la possibilité de l'impossible, que l'œuvre vivrait dans son déchirement dramatique? » (Hennion, 2007, p.99)

Il reste tout de même qu'Hennion, en bon joueur, trouve dans les textes de l'auteur une ouverture sur la médiation. Il détourne la pensée de l'auteur en proposant « en somme de faire systématiquement le contraire de ce qu'il [Adorno] dit. » (Hennion, 1997, p.100). Ce jeu dialectique peut paraître sinon provocant, du moins surprenant, mais regorge d'originalité et permet une lecture différente d'Adorno. Dans les métaphores constantes et le style très littéraire du maître allemand, Hennion découvre des allusions à la médiation. Le contexte social et historique, le cadre littéraire et surtout le discours portant sur le matériau même des œuvres sont autant de médiations cachées dans le livre *Malher* d'Adorno. Ce dernier se passionne pour le compositeur et c'est cette passion même qui se solde en une forme de médiation. En insérant dans son ouvrage la psychologie du sujet, la sociologie du goût, la sociographie des déterminismes sociaux, l'intention signifiante du créateur, les mécanismes de l'identification entre l'auteur et le récepteur<sup>5</sup>, Adorno explique la médiation sans le confirmer. Hennion l'affirme lui-même, son analyse est audacieuse.

Il y a sans doute quelque audace à transformer en auto-analyse sauvage de son auteur un ouvrage hautement maîtrisé d'esthétique de la création, et à faire d'Adorno, qui hait la médiation culturelle parce qu'elle est réconciliation bourgeoise « lissant » le cours blessé du monde, le témoin passif, agi, dont la déposition nous permet de voir à l'œuvre, avec une précision focale exceptionnelle, le travail de construction croisée de l'œuvre par l'esthète et de l'esthète par l'œuvre. (Hennion, 2007, p. 105)

---

<sup>5</sup> Hennion, Antoine. *La passion musicale*, 2007, p. 105.

Ainsi, Antoine Hennion propose la lecture de l'œuvre d'Adorno comme introduction à la médiation « non pas boîte à outil pour relier en vrac l'art à la société, mais suivi fin, incarné, hétérogène, contraignant, des chemins qui, en passant par des personnes et des choses, constituent activement l'art par la société et la société par l'art. » (Hennion, 2007, p. 105) Cependant, la médiation d'Adorno passe par l'œuvre alors que les sociologues font passer la médiation par les médiateurs, les personnes ou les choses, qui se positionnent contre l'œuvre, puisque ce n'est pas l'œuvre qui se médiatise elle-même, mais tous les éléments autour d'elle.

Puisqu'il ne s'agit pas uniquement de l'œuvre elle-même qui se médiatise, mais bien d'un tout qui s'organise dans un espace, nous pouvons également parler d'espace de communication tel que proposé par Roger Odin, qui dissocie de façon nette l'espace d'émission et l'espace de réception. Le sens du message communiqué n'est pas uniquement lié au texte à proprement parlé, mais bien à un ensemble de facteurs. Dans un contexte de médiation, tout peut influencer le message représenté par la musique. L'espace d'émission peut ainsi être modelé par l'institution, le contexte de création, la salle, les instruments disponibles alors que l'espace de réception est façonné par une multitude de facteurs dont la mise en scène, le programme, l'éclairage. (Odin, 2012) La médiation fait ainsi le pont entre deux espaces de communication pour en former un seul.

Selon Antoine Hennion, plusieurs éléments sont mis en œuvre lors de la présentation d'un concert. Tous les éléments visibles sont des éléments de médiation et influencent le spectateur. Comme l'explique l'auteur, la musique existe parce qu'il y a des « montreurs de musique ».

Les artifices qui accompagnent la musique vivante (supports, instruments, scènes, lutrins, médiateurs...) ne sont pas négligeables. C'est par eux que passe la musique et c'est ainsi qu'elle rejoint le public, à chaque fois de façons différentes. En analysant ces

supports, on crée une méthode et on constate que ces mêmes supports et que la façon dont on les perçoit change radicalement selon les genres musicaux. La différence est frappante entre les concerts classiques et populaires. Les réactions du public le sont tout autant. Dans un concert classique, le public ne fait que recevoir, il est passif, voire absent. Tandis que dans un concert populaire, il enrichit la prestation par ses interventions, participe au déroulement de l'événement, il est actif, présent, et manifeste sa satisfaction ou son insatisfaction.

La musique contemporaine doit donc utiliser des médiateurs, qu'ils soient directement identifiés à la musique, qu'ils lui laissent toute la place ou qu'ils soient de simples moyens techniques. Pour Hennion, chaque musique est représentée par ses moyens : la musique contemporaine est accusée de « ne pas produire d'œuvres, de ne pas avoir de public » ; la musique classique est élitiste ; les musiques populaires sont des pulsions collectives. (Hennion, 2007) Il y a donc vraisemblablement des différences radicales entre les musiques tant du point de vue des perceptions que du point de vue de la médiation. Chaque musique se donne une façon d'être représentée, que ce soit par un concert, une mise en scène, ou à l'aide de moyens techniques. Ainsi les dispositifs techniques, la salle, l'institution sont autant de façons de présenter cet art. Ces dernières sont façonnées par leur environnement et le contexte de réception l'est tout autant. Une grande salle qui est une ancienne chapelle impose un décorum bien différent d'un café, d'une salle de récital ou d'une école de musique. Le lieu, tout comme l'institution qui présente le concert, encadre la musique et en définit les limites et les libertés. Le public associé à ces lieux est souvent déterminé et n'est pas interchangeable. Le public de la salle Bourgie au Musée des Beaux Arts de Montréal n'est pas celui du café l'Artère de l'Avenue du Parc. Les publics qui y vont de façon spontanée ne seront pas les mêmes non plus. Les explications et les mises en contexte doivent être utilisées avec justesse. Elles doivent permettre au public d'aborder l'œuvre sans nécessairement donner une impression trop académique qui alourdirait le concert.

Hennion propose que chaque musique possède des techniques de représentation différente, des moyens différents. Ainsi, une musique peut passer par « la pratique collective ou la discipline du jeu, par la mise en scène d'un spectacle, ou l'initiation d'un milieu et la

transmission des codes d'un goût partagé [...] (Hennion, 2007, p. 314) Il rajoute que ces musiques ont besoin de supports matériels précis.

Loin d'être les manifestations communes et toutes naturelles d'une pratique musicale générale qui serait simplement déclinée par les différents genres de musique selon leurs modalités propres, ces montages contrastés qui mettent en rapport la musique et le public sont performatifs : ils n'obéissent pas aux différents genres, ils les produisent. (Hennion, 2007, p. 314)

Ainsi, les genres musicaux, non seulement imposent un dispositif particulier, mais sont d'une certaine façon reliés à eux et leur rapport en est un de production.

De l'analyse d'Hennion, il est possible de tirer certaines interprétations. Si les musiques se définissent par leurs médiateurs et par conséquent qu'elles n'existent que par eux, il est possible de proposer une dissolution des genres musicaux. En effet, au lieu de classer les concerts selon les styles, il pourrait être envisageable d'analyser tous les concerts selon les mêmes critères de médiation. Bien sûr, chaque musique est représentée par une médiation particulière et le public s'identifie à un genre précis de présentation. En décloisonnant les analyses de la médiation, il devient possible de comprendre comment LA musique est présentée et non plus comment chaque musique a sa façon d'être présentée.

Nathalie Heinich propose quant à elle une analyse sociologique de l'art. Selon l'auteure, la médiation représente tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception (Heinich, 2004). Dans son ouvrage, *Sociologie de l'art* (2004), elle s'intéresse aux différents médiateurs soit les personnes, les mots et les choses. Elle avance le concept qu'une œuvre n'existe pas vraiment s'il n'y a pas de personne qui en fait la médiation. Ainsi, tout ce qui englobe l'œuvre est considéré comme médiation, du critique au spectateur et de l'interprète au producteur. L'institution a aussi un rôle important dans la médiation de l'œuvre. En encadrant la pratique culturelle et en définissant des règles intrinsèques, l'institution transforme littéralement l'œuvre. Elle influence non seulement les critères de production, mais le public, la médiatisation, la publicisation et la direction artistique. L'œuvre est donc



façonnée d'une certaine façon par l'institution qui impose, de façon volontaire ou non, des contraintes.

Heinich propose une forme de médiation intéressante, celle des mots et des choses. Ces médiations invisibles se glissent entre l'œuvre et son public. Elle cite en exemple la musique :

Le cas de la musique, justement, fournit une application optimale à une prise en compte des médiations, parce que les objets, si présents dans les arts plastiques en tant que tableaux ou sculptures, n'occupent, en tant qu'instruments de production ou de diffusion de la musique, qu'une position à la fois incontournable et secondaire. (Heinich, 2004, p. 63)

Elle met ainsi en lumière le paradoxe de la médiation de la musique dans lequel le dispositif du concert peut nuire autant qu'il est nécessaire. Par exemple, dans un concert de musique contemporaine, il arrive que les musiciens soient cachés derrière la grande quantité de matériel technique et d'instruments sur scène. Ces éléments sont nécessaires à la production de l'œuvre, mais nuisent d'une certaine façon au lien entre l'artiste et le spectateur.

Il ne faut pas non plus négliger le contexte de réception de l'œuvre, contexte qui est aussi forgé par l'institution de laquelle il découle. Les salles choisies par les institutions ne le sont pas par hasard. Les publics visés sont prédéterminés, encore une fois de façon volontaire ou non. Ainsi, l'institution, comme l'explique Deleuze en citant Hume (1953), est un modèle de moyens et d'actions régi par des règles sociales et culturelles. En entrant dans le milieu institutionnel, une œuvre se règle sur l'institution qui limite les écarts et rejoint des publics déterminés et initiés.

### 2.2.5 Musicking

Le concept de *musicking* correspond à toutes les actions qui se rapportent à la musique. Ainsi, écouter, produire et réagir sont autant d'actions considérées comme du *musicking* selon l'auteur et musicologue néo-zélandais Christopher Small. La composition, la performance, l'improvisation, l'enregistrement, l'écoute, de même que la danse, l'analyse et même la critique font également partie de ce concept. Le *musicking* établit un lien entre ces activités et fait le pont entre ceux qui créent la musique, ceux qui l'interprètent et ceux qui la consomment. Dans l'ouvrage *Musicking*, publié en 1998, Small explique que la musique n'est pas un objet, mais une action, de là le terme *musicking*, employé comme un verbe d'action et non comme un nom. Ce livre relate l'expérience d'un concert symphonique dans une salle de concert moderne. Le concept de la musique qu'il propose passe de la disposition de la salle et des musiciens à l'accueil des spectateurs. Selon Small, tous les acteurs impliqués dans une performance musicale, soit les musiciens, le public, les critiques et même les techniciens, font partie d'un grand rituel. Ce rituel exacerbe la relation privilégiée entre les artistes et le public et de cette relation peut naître une unité.

L'acte de la musique établit un lieu où apparaissent des relations et où les significations de ces relations reposent. (Small, 1998)

The act of musicking establishes in the place where it happening a set of relationships, and it is in those relationships that the meaning of the act lies. They are to be found not only between those organized sounds which are conventionally thought of as being the stuff of musical meaning but also between the people who are taking part, in whatever capacity, in the performance [...]<sup>6</sup>

Ainsi, Small propose que la globalité d'un événement musical soit prise en compte, de la performance à l'écoute. Tout en posant un regard nouveau sur le concert, Small

---

<sup>6</sup> (Small, 1998, p. 13) Traduction par l'auteure de ce mémoire: L'acte du *musicking* établit dans le lieu où il se produit une série de relations au sein desquelles on retrouve le sens même de cet acte. On retrouve celles-ci non seulement parmi ces sons organisés qui sont traditionnellement considérés comme le sens même de la musique, mais aussi parmi les gens qui prennent part, à différents degrés et selon différents rôles, à la performance.

explique que le concert classique tel que présenté en Occident est figé dans un rituel. « [...] a symphony concert is a very sacred event in Western culture, sacred in the sense that its nature is assumed to be given and not open to question. »<sup>7</sup> (Small, 1998, p. 14). Le caractère sacré du concert classique vient du fait qu'il ne peut être questionné, que le rituel ne peut être changé ou même remis en question. Dans *Musicking*, Small décrit l'expérience d'un concert symphonique. De l'entrée dans le bâtiment au concert lui-même, il nous fait vivre son expérience de spectateur.

D'entrée de jeu, Christopher Small explique comment la salle de concert peut avoir une influence sur le spectateur. Les bâtiments majestueux, comme le sont souvent les salles de spectacles, dramatisent en quelque sorte la relation entre le public et l'artiste en isolant le spectateur de son monde quotidien et en hiérarchisant les positions, l'artiste dominant et le spectateur subalterne. La communication est possible dans une seule direction, soit de l'artiste au public, mais est impossible en sens inverse.<sup>8</sup> Ainsi, la salle avant même le concert impose un décorum, une manière de communiquer et une hiérarchie. Small parle, sans les nommer, des médiations invisibles, que sont celles des personnes qui produisent le concert et en forgent les détails; les rédacteurs de notes de programme, l'accordeur de piano, les techniciens, les éclairagistes, etc. Avant même qu'une note ne soit jouée, un microcosme s'est mis en place afin de permettre l'organisation de l'événement.<sup>9</sup>

Tout comme Nathalie Heinich l'expliquait, Small parle également des objets qui sont présents au concert et qui sont autant nécessaires que secondaires. Au-delà de ces objets, le concert accueille donc plusieurs types d'acteurs dont les rôles varient, mais contribuent à la réussite de l'événement. Le concert devient un lieu sacré dont le rituel et le cérémonial sont réglés par un ordre implicite qui n'est pas remis en question. Chaque personne qui entre dans la salle de spectacle participe de façon volontaire ou non à ce rituel, se soumettant à l'ordre établi et aux contraintes sociales du concert. Small décrit le concert comme une série de

---

<sup>7</sup> Traduction par l'auteur de ce mémoire: « Un concert symphonique est un événement très sacré dans la culture occidentale, sacré dans le sens que sa nature est donnée comme telle et jamais remise en question » (Small, 1998)

<sup>8</sup> *ibid*, p. 27

<sup>9</sup> *ibid*, p. 36

relations qui connectent les différents acteurs de façon complexe et enrichissante. De ces relations naît l'action de la musique, soit le *musicking*. Si Christopher Small ne nomme pas la médiation, son concept de *musicking* y fait constamment référence. La médiation de la musique passe par les personnes et les choses qui entourent le fait musical. Ainsi, faire de la musique une action, c'est intéresser tous les médiateurs dans cette action et c'est surtout faire de l'expérience musicale une expérience globale et engageante.

Ainsi, si le spectateur et le musicien forment un tout lors des concerts, il est possible de pousser l'interprétation de ces relations encore plus loin. En effet, l'œuvre musicale se soumet à plusieurs interprétations. D'abord, le musicien choisit la façon dont il l'interprètera. Ensuite, le spectateur possède son propre bagage de connaissances et de référents et s'approprie la pièce d'une façon toute personnelle.

Dans cette perspective, il convient de procéder à une réévaluation des rôles du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur. La lecture de l'interprète est toujours plus et autre chose que le simple déchiffrement des signes de la partition, et l'écoute de l'auditeur est à son tour productive. Elle est l'expérience de sa projection, de son identification, de la constitution de l'identité dans le présent sonore qui l'entoure : l'auditeur devient co-auteur dans le jeu de l'énoncé. Il joue lui-même le texte, et il le joue notamment en fonction de sa situation dans le temps. (Escal, 2009, p.31)

Le sens des œuvres est en constante évolution selon le public, le contexte de réception et l'institution de laquelle il découle. Les interprétations sont constamment changeantes et les relations qui façonnent le public et le musicien le sont tout autant.

### 2.3. Perspectives communicationnelles

Le concert, en tant qu'objet communicationnel, représente un lieu d'échange entre les musiciens et les spectateurs. Notre mémoire permettra de mettre en lumière les différents types de médiation et d'en faire ressortir le caractère social, identitaire et participatif. Décrit comme un lieu où tous les acteurs participent d'une façon ou d'une autre, le concert représente un événement social où la participation des artistes et du public est nécessaire et où l'identité des intervenants se solidifie tout au long de l'expérience. L'espace dans lequel la musique est représentée permet de structurer tant la performance que l'écoute de l'œuvre. De ce fait, le concert devient un modèle communicationnel où la relation entre l'artiste et le spectateur, bien que figée d'une certaine façon dans un rituel quasi sacré, représente un échange et un dialogue.

Nous étudions le concert comme lieu de communication. Selon le modèle de communication de Jakobson, l'émetteur du message transmet son message au récepteur par un canal. (Escal, 2009, p. 109). Dans le cas du concert, si la musique est en quelque sorte un message, elle est constamment modifiée par les interprètes, les auditeurs, les contextes qu'il est difficile de la percevoir comme tel.

L'interprète, qui s'interpose entre le compositeur et l'auditeur, est loin de n'être qu'un simple porte-parole et intermédiaire neutre et objectif, quelles que soient au reste ses intentions ou professions de foi. Toute traduction implique une transformation du texte, des suppléments, des déplacements, des différences. Le texte, dans et par l'interprétation, est sans cesse renouvelé. Toute exécution n'est jamais qu'une interprétation. (Escal, 2009, p. 110)

Comme l'explique ce passage, trop d'éléments modifient la musique pour qu'elle ne soit qu'un message livré de façon neutre. C'est exactement ce que nous étudierons au cours de ce présent mémoire, c'est-à-dire les éléments qui modifient la musique lors des concerts. Ainsi, tant l'interprétation, le contexte de réception, l'institution que les réactions du public sont autant d'éléments qui influencent et modifient à leur façon la musique, qui est différente à chaque représentation.

## 2.4 Concepts-clés

Les concepts-clés de notre mémoire sont le concept de médiation tel qu'abordé par Antoine Hennion et Nathalie Heinich; la sociologie des publics de Heinich; les concepts d'institution proposés par Hennion et Heinich; la théorie des champs de Pierre Bourdieu, le *musicking* de Christopher Small et les industries culturelles de l'École de Francfort.



## CHAPITRE III

### MÉTHODE DE RECHERCHE

Les précédents chapitres nous ont permis d'appuyer nos observations sur des concepts théoriques proposés par des auteurs reconnus, dont Hennion, Heinich, Bourdieu et Small. Nous pouvons désormais étudier le concert classique tel que présenté de nos jours au Québec.

Afin de proposer une analyse pertinente de l'état des concerts, nous avons procédé à une recherche sur le terrain. En observant plusieurs événements classiques à Montréal, nous avons pu analyser la façon dont les concerts sont présentés en plus d'observer les différents dispositifs et les stratégies de médiation. Ces observations, mises en parallèle avec les concepts théoriques étudiés, nous permettront d'avancer des pistes d'interprétation, au cours du cinquième chapitre, quant à l'utilisation de la médiation dans les concerts de musique classique. Au cours de ce troisième chapitre, nous présenterons nos méthodes de recherche et d'observation.

#### **3.1 Méthodologie**

##### **3.1.1 Justification de l'approche qualitative**

L'analyse de notre objet impose une approche qualitative. Ainsi, nous avons effectué des observations de concerts de musique pour ensuite en analyser les procédés de médiation et approfondir nos connaissances sur le sujet. Nous avons également étudié les programmes et les critiques. Il s'agit d'une approche ethnographique avec des observations participantes, de l'analyse de contenu et des analyses des procédés de médiation. Nous avons emprunté la posture du spectateur et observé les procédés de médiation utilisés lors des concerts. Ces observations nous ont amené à des analyses contextuelles permettant de situer les processus de médiation et d'en justifier l'utilisation. L'analyse de l'espace du concert permet de mettre en lumière les différentes représentations musicales associées aux lieux et aux environnements. L'observation participante « implique du chercheur une totale immersion dans son terrain pour tenter d'en saisir tous les détails, toutes les subtilités au risque de

manquer d'objectivité lié au manque de recul.»<sup>10</sup> En effet, le fait d'être impliqué comme spectateur dans notre recherche peut causer un manque de recul et ainsi un manque d'objectivité. Notre observation participante est de type périphérique :

Les chercheurs qui choisissent ce rôle — ou cette identité — considèrent qu'un certain degré d'implication est nécessaire, indispensable pour qui veut saisir de l'intérieur les activités des gens, leur vision du monde. Ils participent suffisamment à ce qui se passe pour être considérés comme des « *membres* » sans pour autant être admis au « *centre* » des activités. Ils n'assument pas de rôle important dans la situation étudiée.<sup>11</sup> (selon Alder, 1987)

Nous participons comme spectateur au concert, mais nous ne participons pas de façon active à la performance, ni à la production. Nous n'intervenons pas dans le processus du concert pour ne pas influencer les réactions du public ou des musiciens.

Nous nous garderons bien de faire la critique et l'appréciation des concerts observés pour n'étudier que les éléments de la médiation. Nous avons choisi d'occuper la place du spectateur et de ne pas faire d'entrevues pour justement éviter d'entrer dans l'appréciation et les critiques du concert qu'auraient pu nous donner des spectateurs interrogés. En tenant le rôle du public, nous avons le contrôle de l'objectivité de notre observation et pouvons ainsi nous en tenir aux éléments de médiation.

### 3.1.2 Méthode de collecte retenue

La principale méthode de collecte sera l'observation de concert. L'observation est participante, puisque l'expérience a été vécue par l'observateur, en l'occurrence nous-mêmes, et que nous avons fait partie du public. Nous avons préalablement élaboré une grille d'observation afin que tous les concerts soient étudiés selon les mêmes critères. Tout ce qui fait partie des concerts a été étudié, soit les programmes, les critiques et les présentations.

---

<sup>10</sup> L'observation participante et les difficultés de l'enquêteur sur son terrain : <http://www.ethnomusicologie.net>

<sup>11</sup> Méthode participante périphérique selon Alder (1987) dans <http://www.vadeker.net/corpus/lapassade/ethngr1.htm#21>

Nos données primaires, c'est-à-dire celles qui sont recueillies par le chercheur sur le terrain, ont été choisies avec soin. Il s'agit d'une approche exploratoire qualitative puisque nous étudions un phénomène pour lequel très peu de recherches ont été effectuées.<sup>12</sup>

Nous fonderons notre étude sur la collecte de données sur le terrain, sur son analyse et sur une recherche théorique.

### **3.1.3 Description du terrain projeté**

L'échantillon est constitué de plusieurs concerts de musique classique qui ont eu lieu entre l'automne 2011 et l'hiver 2013. Les concerts ont été choisis selon la variété, le lieu, le genre musical et le type d'ensemble musical afin de présenter un échantillon varié. Afin de proposer un échantillonnage représentatif du concert, nous avons choisi des concerts présentant plusieurs types de musique, allant de la musique contemporaine actuelle à la musique classique symphonique en passant par les récitals de musique de chambre. Ces choix nous permettent d'obtenir une vue d'ensemble sur les stratégies de représentation dans le milieu de la musique au Québec. Nous pourrions ainsi associer différents processus de médiation aux différentes musiques offertes.

Le choix de l'échantillon a été fait en fonction de la variété des genres musicaux et des types d'ensembles.

---

<sup>12</sup> Luc Bonneville, Sylvie Grojean et Martine Lagacé, 2006, Introduction aux méthodes de recherche en communication.

### 3.1.4 Échantillonnage

Données principales : concerts classiques

1. 14 octobre 2011 : Musique contemporaine, Rétrospective : Soirée 10e anniversaire de la résidence de compositeur à la Chapelle, dans le cadre de la série Hommage à Ana Sokolovic de la société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), Chapelle historique du bon pasteur
2. 27 mars 2012 : La symphonie Fantastique, Hector Berlioz, OSM Maison Symphonique
3. 5 avril 2012 : Échos de Montréal, Ensemble Paramirabo, café l'Artère
4. 20 novembre 2012 : La musique et le temps, OSM, maison symphonique
5. 23 novembre 2012 : Le Sacre de Paramirabo, Ensemble Paramirabo, salle de récital du CMM, Montréal
6. 20 février 2013 : L'art de la fugue et Piazzolla, salle Bourgie
7. 2 mars 2013 : Piazzolla plays Piazzolla, Salle l'Astral
8. 14 mars 2013 : Requiem de Brahms, OSM, maison Symphonique
9. 16 mars 2013 : The spontaneous Sonata Project, Tim Brady, François Bourassa et Brigitte Poulin, Chapelle Historique du bon Pasteur, Montréal
10. 30 mars 2013 : E-Space, La Machine, Salle multimédia du Conservatoire de musique de Montréal

### **3.2. Analyse**

#### **3.2.1 Modalités d'analyse des données recueillies**

Lors de l'observation des concerts, nous avons utilisé une grille nous permettant de consigner par écrit les différents éléments d'analyse. Comme nous croyons que « tout est médiation », de l'accueil des spectateurs à la pièce elle-même, nous avons tenté de consigner tous les éléments visibles et invisibles du concert. Cette grille présente quatre grands thèmes qui ont été subdivisés en sous-catégories. En plus de ces thèmes, nous avons indiqué les données factuelles du concert, qui sont la durée, le nom des interprètes et des pièces.

Premièrement, l'aspect des pièces est l'élément le plus visible du concert. En observant de quelle musique il s'agit, nous pourrions mettre ces informations en relation avec les autres types de médiation. Ainsi, cet aspect présente les caractéristiques intrinsèques à la pièce interprétée lors du concert, soit l'instrumentation, le genre musical et la façon dont elle est jouée par le musicien. Par la suite, nous avons observé les aspects de la présentation, c'est-à-dire tout ce qui concerne les interactions avec le public. Ainsi, nous avons pris en note l'attitude générale du musicien : la façon dont il se présente au public, ses regards, sa posture, les saluts, son habillement. Nous avons également noté les interventions que ce dernier fait ainsi que les accessoires qu'il utilise, par exemple les instruments, les partitions, les lutrins ou tout autre dispositif. Nous avons également noté le type de décorum présenté par les musiciens.

En troisième lieu, nous avons pris en compte les aspects de la mise en contexte et donc tout ce qui permet de comprendre l'œuvre. Parmi ces aspects, nous retrouvons les explications du compositeur et celles fournies par le programme, le contexte de composition ou de performance ainsi que l'institution qui présente le concert. Nous notons également les aspects de la mise en scène. Finalement, nous avons noté les aspects généraux du concert. Ces aspects prennent en compte les applaudissements, les bruits ambiants, l'atmosphère générale, les manifestations spontanées des spectateurs. Nous avons également inséré dans



cette catégorie la façon dont nous arrivons au concert, le lieu et l'accueil des spectateurs, ainsi que tout autre aspect pouvant décrire l'ambiance du lieu.

Voici une grille type d'observation :

### 3.2.2 Grille d'analyse type

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	
	Genre musical	
	Longueur des pièces	
	Artiste et interprètes	
<b>Aspects pièce</b>	Instrumentation	
	Difficultés techniques	
	Aisance des musiciens	
	Particularités du jeu	
<b>Aspects présentations</b>	Interactions	
	Attitudes générales	
	Explications des pièces	
	Accessoires et dispositifs	
	Décorum	
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	
	Mise en scène : Éclairage, etc.	
	institution	
	Présentation	
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	
	Accueil du public	
	applaudissements	
	Bruits ambiants	
	Atmosphère générale	
	Vers le concert	
	Autres	



### **3.3. Fiabilité de la recherche**

Nous avons choisi d'adopter la posture du spectateur et d'observer les concerts sans faire d'entrevue. Nous avons étudié le dispositif du concert et non la réception du public. En ce sens, notre recherche est fiable puisqu'elle présente un échantillon varié de concerts tout en permettant certaines généralisations. En effet, nous avons choisi de nous rendre plus d'une fois dans certaines salles et voir certains ensembles afin de pouvoir étudier la médiation et les stratégies de représentation de la musique de façon plus spécifique.

### **3.4. Limites de la recherche**

Notre recherche avait pour but d'observer le dispositif du concert. Elle présente certaines limites puisque nous n'avons pas interrogé le public afin de connaître son opinion sur la présentation du concert et leur vision de la musique. Ainsi, les observations sur la médiation se basent sur notre observation dans une posture du spectateur. Des entrevues ou des questionnaires tant auprès du public que des producteurs et des artistes auraient pu enrichir la recherche, mais nous avons choisi de nous limiter aux observations afin de ne pas orienter notre recherche sur des opinions et la perception qu'a le public de la musique de concert.

### **3.5. Dimensions éthiques de la recherche**

Les observations n'ont pas posé de problèmes d'éthique puisque nous n'avons pas questionné les gens lors des concerts. Les observations ont été réalisées dans le but d'étudier le processus de mise en scène de la musique et non dans celui d'étudier les musiciens eux-mêmes ou la réception des spectateurs. Nous ne sommes pas intervenue dans le processus du concert.

## CHAPITRE IV

### ANALYSE

Le présent chapitre représente une analyse détaillée des concerts que nous avons observés entre 2011 et 2013. Si nous avons pu expliquer notre démarche et nos appuis théoriques au cours des derniers chapitres, il nous est maintenant possible de proposer une analyse concrète des concerts présentés de nos jours à Montréal.

Au cours de ce chapitre, nous présenterons de façon exhaustive une analyse pour chaque concert observé. À la lumière de ces observations, nous pourrions proposer des pistes d'interprétation au cours du chapitre V.

### OBSERVATIONS

L'observation des différents concerts nous permet de mettre en lumière l'état actuel de la musique classique présentée en public. Partant des concepts de la médiation tels qu'énoncés par Hennion et Heinich, nous interprétons tout ce qui est présent lors d'un concert comme un élément de médiation. Ainsi, tout est médiation, du lieu au spectateur lui-même et de l'œuvre à l'interprète. Les dix concerts que nous avons observés présentent tous des caractéristiques semblables au niveau de la présentation. Nous avons tenté de décrire les stratégies de présentation et de relever les caractéristiques liées à la démonstration publique ainsi qu'au style musical.

#### 4.1 Hommage aux compositeurs, octobre 2011

Le premier concert observé a été « Musique contemporaine, Rétrospective : Soirée 10<sup>e</sup> anniversaire de la résidence de compositeurs à la Chapelle », dans le cadre de la série Hommage à Ana Sokolovic de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), à la Chapelle historique du bon Pasteur, à Montréal, le 14 octobre 2011. Ce concert présentait des pièces pour instruments solos écrites par des compositeurs ayant été en résidence à la Chapelle historique du Bon Pasteur.<sup>13</sup>

##### 4.1.1 Programme :

*Madala* (2010), pour guitare solo, Maxime McKingley

*La marée dans la bouche* (2009), sur un poème de Kim Doré pour hyper-flûte et traitement électronique, Cléo Palacio-Quintin

*Axma* (2008), pour flûte et support numérique, Michel Frigon

*Submerge Echo* (?), pour techtonic ship, Paul Frehner

*Mesh* (2004), pour clarinette, Ana Sokolovic

*Ce que vit Kenjeke depuis la colline de Khabarovk*, (2002), pour voix solo, Nicolas Gilbert

*22 miniatures pour piano, piano-jouet et accessoires d'après les 22 arcanes majeurs du Tarot Marseille* (2009), Simon Bertrand

##### 4.1.2 Analyse

La salle était pleine et contenait près de 100 personnes. Le concert se voulait une soirée anniversaire et rassemblait les acteurs importants en musique contemporaine à Montréal. La salle était donc remplie de compositeurs, de leurs amis et parents, d'étudiants en musique et de collègues musiciens. Il nous a semblé voir très peu de non-initiés. Les spectateurs se saluaient chaleureusement et faisaient des signes aux musiciens et aux compositeurs. Le concert présentait sept compositeurs qui ont été en résidence à la Chapelle historique du bon

---

<sup>13</sup> Voir tableau B.1

pasteur depuis les dix dernières années. Chacun de ces compositeurs présentait une pièce écrite pour un instrument solo. Ces pièces avaient pour la plupart été composées et jouées dans le cadre de leur résidence à la Chapelle. Le concert se voulait une rétrospective des dix dernières années de résidence de compositeur à la Chapelle.

Nous sommes arrivés à ce concert vers 19 h 15, prévoyant du temps pour trouver une place discrète à l'arrière de la salle qui permettrait d'écrire des commentaires sans déranger les autres spectateurs. À notre grande surprise, une conférence était présentée de 19 h 30 à 20 h sur les compositeurs et leurs œuvres. Nous avons bien cherché sur le billet, sur le programme et sur le site internet plus tard et il n'était question de cette présentation nulle part. Il n'y avait qu'une dizaine de personnes, qui semblaient être des proches et parents de compositeurs, et la conférence était sans cesse interrompue par les spectateurs qui arrivaient pour le concert de 20 h. Ainsi, cette conférence n'était pas annoncée, et elle semblait destinée à un public très initié. En effet, les personnes présentes à la conférence semblaient toutes se connaître et saluaient les compositeurs comme on salue de bons amis. L'idée d'une conférence pré-concert présentant les œuvres et les compositeurs est excellente. Le public aurait alors pu se familiariser avec la musique présentée et ainsi obtenir les codes nécessaires pour la comprendre. Par contre, il aurait fallu qu'elle soit bien présentée, qu'elle soit annoncée. Chacun des compositeurs a exposé sa démarche avec la chapelle historique du bon pasteur. Le responsable de la Chapelle, M. Guy Souci a ensuite prononcé quelques bons mots sur les compositeurs. Nous remarquons que ces derniers ont tous exprimé que la Chapelle leur donnait les moyens, l'espace, le temps et les musiciens pour développer leur composition. L'institution est donc un élément majeur dans la création et la composition de la musique. Un des compositeurs, dont nous n'avons pas le nom puisqu'ils ne se sont pas présentés, a dit qu'il est rare qu'un compositeur se questionne sur la pièce une fois qu'elle est livrée. Ainsi, une fois leur travail de composition terminé, les compositeurs ne sont pas impliqués dans le processus de présentation de l'œuvre.

Quant au concert lui-même, nous avons remarqué qu'à part deux exceptions (voir appendice B : tableau B1.4 et B1.7), la présence des compositeurs n'était pas nécessaire. En

effet, sur les sept présents, seulement deux d'entre eux ont expliqué leur pièce et l'ont mise en contexte. De plus, cette situation n'était probablement pas prévue, puisqu'ils ont dû le faire à cause de l'absence des deux pianistes qui devaient jouer leur œuvre. Ainsi, si les pianistes avaient été là, les compositeurs n'auraient sans doute pas expliqué leur pièce. Bien qu'elles n'aient pas présenté de caractéristiques plus tonales ou moins complexes que les autres, ces pièces étaient les plus intéressantes et les plus convaincantes, puisque les compositeurs nous ont dit ce qu'il fallait écouter et comment nous devons percevoir la pièce. Les cinq autres compositeurs ne sont pas intervenus. Les musiciens, eux non plus, n'ont pas apporté d'informations supplémentaires.

Pour ce qui est de l'ensemble du concert, il y a beaucoup de caractéristiques communes à toutes les pièces présentées. Bien sûr, nous ne tenons pas compte des pièces de Paul Frehner et de Simon Bertrand qui ont été présentées par leur compositeur et dont l'enregistrement a été diffusé au lieu de la performance en direct. D'abord, on remarque qu'aucun des musiciens ou des compositeurs ne s'est adressé au public pour mettre en contexte ou pour expliquer la pièce. Ainsi la présence des compositeurs était accessoire alors qu'elle aurait pu être excessivement pertinente. Aussi, les musiciens disparaissaient derrière leurs accessoires et la technique. Cléo Quintin- Palaccio, notamment, était si discrète derrière tout le montage d'ordinateurs et d'instruments, que la performance en direct semblait très peu nécessaire (Annexe : tableau B1.2).

Reprenons les caractéristiques utilisées pour analyser le concert. D'abord, chacune des œuvres était destinée à des musiciens solos. Aussi, sur les sept pièces présentées, quatre utilisaient du matériel préenregistré (en considérant les deux pièces présentées uniquement sur bande sonore). La plupart des pièces présentaient des difficultés techniques impressionnantes et demandaient de la part des musiciens une grande implication tant physique qu'émotive. En fait, plus la pièce est difficile, plus elle demande une grande implication de la part d'un musicien. D'abord, ces pièces exigent des heures et des heures de répétitions et, pour bien rendre la pièce en concert, le musicien devra obtenir un niveau de concentration très élevé et devra connaître parfaitement les intentions musicales de la pièce.

Une pièce plus facile, par exemple, ne demandera pas ou peu de répétitions et les intentions pourront presque être décidées sur scène. Les pièces présentaient presque toutes des instruments traditionnels (une flûte, une clarinette, une guitare, la voix, un piano), mais les utilisaient de façon non traditionnelle. Par exemple, certaines compositions demandaient d'exécuter des percussions sur des instruments à vent, de tirer les cordes sur une guitare, de chuchoter dans une clarinette. On note ici l'opposition marquée entre le traditionnel et l'actuel. Toutes les pièces du concert étaient de langage atonal<sup>14</sup>, c'est-à-dire sans tonalité précise. Le public, même s'il ne connaît pas les techniques de composition associées aux œuvres présentées, peut reconnaître que ces dernières ne sont pas issues du langage classique traditionnel occidental. Certains compositeurs utilisent des mouvements répétitifs reconnaissables (la pièce pour guitare de McKingley par exemple) d'autres joignent à leur pièce des éléments du langage parlé (la pièce pour hyperflûte basse de Cléo Quintin-Palaccio) ou qui se rapprochent du Sprechgesang<sup>15</sup> (la pièce pour soprano de Nicolas Gilbert). En général, les compositions utilisent beaucoup d'effets sonores qui créent des impressions et des atmosphères plutôt que des mélodies claires.

Pour ce qui est de la présentation, la formule du concert est assez uniforme. On ne retrouve ni mise en scène, ni présentation des œuvres jouées. Les musiciens étaient tous bien habillés, saluaient avant et après leur pièce, se tenaient bien, mais très peu regardaient le public. La technique et les accessoires prenaient bien souvent beaucoup de place sur scène. Finalement, nous remarquons que toutes les pièces sont des commandes soit d'interprète ou d'institution comme La Chapelle ou la SMCQ.

De plus, nous notons qu'aucune mise en scène n'a été créée et qu'aucun éclairage particulier ne venait souligner les prestations. La salle était plongée dans une semi-obscurité

<sup>14</sup> Selon le Larousse de la musique, l'atonalité est « l'état d'une musique dans laquelle sont suspendues les fonctions et lois tonales sur lesquelles reposait la musique occidentale depuis les précurseurs de Bach : tonique, hiérarchie des degrés, notion de consonances et dissonances, cadences, etc. » (Dictionnaire de la musique Larousse, 2001, p. 33)

<sup>15</sup> Le *sprechgesang* est un « style de récitation utilisé par Schönberg dans *Pierrot Lunaire* [où] les notes ne sont considérées que comme des indications de hauteur non absolues et ne doivent pas être soutenues, chacune étant liée à la précédente et à la suivante par un port de voix ascendant ou descendant. » (Dictionnaire de la musique Larousse, 2001, p. 812)



alors que des projecteurs éclairaient la scène de façon statique. Le programme de ce concert présente de belles informations, mais aurait avantage à être plus clair et uniforme. Il présente les biographies des compositeurs ainsi que la description des pièces. Ces descriptions sont très intéressantes et apportent beaucoup à la compréhension de l'œuvre. Par contre, elles ne sont pas uniformes. En effet, certaines d'entre elles sont très techniques et expliquent les mécanismes de compositions de l'œuvre, alors que d'autres sont plus poétiques (celle de Nicolas Gilbert notamment) et présentent une histoire au lieu d'une explication. Ce manque d'uniformité laisse un sentiment de confusion par rapport au concert puisque le spectateur ne sait pas comment aborder l'ensemble des pièces.

De ce concert, nous retenons le rituel strict du concert, l'absence d'explications de la part de la plupart des compositeurs et des interprètes, l'absence de mise en scène et les éclairages statiques, ainsi que la conférence pré-concert qui n'était pas annoncée. La médiation est représentée également par tous les dispositifs du concert, c'est-à-dire les lutrins, partitions, système d'amplification et autres appareils électroniques. Ce concert présentait beaucoup d'instruments et de dispositifs différents. La scène étant nécessaire pour la présentation des pièces avec musiciens devient inutile lors de la présentation des pièces sur grand écran. Les musiciens présents sur scène ont tous besoin de partition, de lutrin, d'ordinateur et d'amplificateur.

## 4.2 La symphonie Fantastique, mars 2012

Le second concert observé a été « La symphonie Fantastique » de Hector Berlioz, interprétée par l'Orchestre Symphonique de Montréal (OSM) et Kent Nagano, à la Maison Symphonique, à Montréal, le 27 mars 2012.<sup>16</sup> Comme tous les concerts que nous avons observés à la Maison Symphonique, le décorum est strict et très perceptible.

### 4.2.1 Programme :

*Der fliegende Holländer (Le Vaisseau fantôme)*, ouverture, Richard Wagner

*Concerto pour violon no 2*, Sergei Prokofiev

*Symphonie fantastique*, Hector Berlioz

### 4.2.2 Analyse

De façon générale, l'Orchestre symphonique de Montréal offre des concerts bien rodés et dont les codes sont précis et respectés. Ce concert ne fait pas exception à la règle. À notre arrivée à la Maison Symphonique, nous sommes tout de suite accueillis par des hôtes et hôtesse qui déchirent nos billets et nous indiquent où aller. Près des escaliers mécaniques, des employés nous indiquent le chemin. Près des entrées de la salle et même à l'intérieur de la salle, des placiers nous dirigent vers nos sièges. Ces employés sont tous très jeunes et sont vêtus de noir et de blanc, donnant une apparence officielle et professionnelle.

Les éclairages à la Maison Symphonique restent très clairs et statiques pendant le spectacle. Cela permet de bien lire les informations sur le programme, mais cela permet aussi de voir très bien tous les spectateurs. Nous avons donc conscience de notre environnement et il nous est possible d'observer les gens autour de nous. On remarque un politicien somnolent dans une loge, un acteur enthousiaste au parterre. Les éclairages ne viennent pas souligner la prestation sur scène, mais plutôt exacerber la présence des spectateurs comme membre d'une

---

<sup>16</sup> voir tableau B.2

foule au lieu d'individu unique. Contrairement au cinéma où l'obscurité totale vient permettre l'isolement du spectateur des autres membres du public et lui permet de se plonger de façon individuelle dans un univers, l'éclairage clair de la Maison Symphonique oblige le spectateur à faire partie de la collectivité et il ne peut oublier ses voisins le temps du concert.

Une voix annonce le début du concert en demandant d'éteindre les appareils électroniques et présente brièvement le spectacle en anglais et en français. Les musiciens déjà présents sur scène accueillent le premier violon qui vient faire l'accord officiel. Le chef entre ensuite sur scène, salue et entame la première pièce du concert.

Le chef Kent Nagano s'est adressé brièvement au public pour expliquer les pièces en donnant des explications très précises et techniques telles les dates de composition, les versions antérieures et les tonalités. Le décorum des concerts de l'OSM à la Maison Symphonique est grand. Beaucoup de spectateurs sont habillés très chic. Nous notons que la moyenne d'âge est plutôt élevée.

La salle n'était pas comble. De notre place, tout au fond dans les dernières rangées, nous pouvions constater que plusieurs bancs étaient laissés vides à l'arrière de la scène dans le chœur et au parterre ainsi que dans les loges.

Les applaudissements sont tous réglés selon le rituel précis du concert classique. Ils viennent souligner l'entrée sur scène d'un musicien, le début et la fin d'une pièce. Il y a eu une tentative d'applaudissement entre le premier et le deuxième mouvement de la Symphonie Fantastique, mais les applaudissements sont restés isolés et la foule est restée silencieuse.

Ce concert est caractérisé par les applaudissements régis selon un code précis duquel on ne peut déroger. Également, on note certaines stratégies de médiation pédagogique où le maestro explique les œuvres en s'adressant au public. Nous notons également le grand décorum qu'impose la salle de la Maison Symphonique. La scène de la Maison Symphonique est légèrement surélevée et possède des places à l'arrière de la scène. L'orchestre est disposé

toujours de la même façon, les violons à gauche et les violoncelles à droite du maestro. Les lutrins et partitions sont nécessaires à la performance, tout autant que les instruments et la baguette du chef.

### 4.3 Échos de Montréal

Nous avons analysé le concert « Écho de Montréal <sup>17</sup> » de Ensemble Paramirabo au Café l'Artère, Montréal le 5 avril 20 h. Il est important de noter que cet ensemble en est à sa première année de performances professionnelles.

#### 4.3.1 Programme

*Orphée déchiqueté par les bacchantes*, Éric Champagne

*Ishtar* \*, Frédéric Chiasson

*Sur les rives de* \*\*, Gabriel Dharmoo

*Yantra* \*, Olivier Gosselin

*In the Skin of a Lion*, Mason Koenig

*Gates of Light* \*, Kevin Lau

*Kumiko*, Luke Nickel

*Urban Canticle*, Michael Oesterle

*Yeux d'une fille dans un cimetière*\*, Giancarlo Scalia

#### 4.3.2 Analyse

Ce concert présente un jeune ensemble en début de carrière. On sent à quelques occasions une certaine maladresse dans la présentation. Les musiciens tentent de présenter les œuvres, mais ne font que lire le programme de façon malhabile en butant sur plusieurs mots. L'ambiance du café est décontractée et offre une belle solution de remplacement aux salles de

---

<sup>17</sup> voir tableau B3

concert traditionnelles. Cependant, le bruit ambiant est très présent et couvre à l'occasion certaines notes. Le concert ne présentait aucune mise en scène et les éclairages ne changeaient pas pour souligner le début de la performance. Les spectateurs ont mis du temps à comprendre que le concert commençait et continuaient à parler jusqu'à ce que les musiciens aient commencé à jouer.

Le café l'Artère est un endroit relativement isolé. Pour nous rendre à la salle, nous marchons sur une avenue déserte qui nous donne l'impression que nous nous sommes trompés d'endroit. Une fois arrivés sur les lieux, nous entrons dans un petit local avec des airs de salle communautaire. Le décor est très hétéroclite et constitue un amalgame de boutique écologique, de café, de salle de relaxation et de divertissement et de lieu de diffusion. On ne voit pas d'emblée la vocation du lieu. Lors du concert, les personnes qui travaillent au café font beaucoup de bruit et ne se font pas discrètes. Ainsi, notre attention de spectateur est constamment tiraillée entre la performance et les bruits de restaurant (vaisselle, bouilloire, cafetière...). On écoute le concert un verre à la main, qu'on doit obligatoirement accompagner de nourriture puisque l'endroit ne possède pas de permis pour servir exclusivement de l'alcool.

La salle est pleine et le public semble sympathique à la cause du jeune ensemble. Nous nous apercevons par la suite que plusieurs membres du public sont issus de la famille et de l'entourage des musiciens. En effet, à la fin de l'événement, on voit le public se diviser en cinq grandes parties se dirigeant chacune vers un musicien. Le concert dure plus de deux heures avec entracte, ce qui est très long pour un concert de musique de création où le public est constamment confronté à des musiques nouvelles.

Parmi les pièces présentées, on retrouve des commandes que l'ensemble a donné à des compositeurs. Il s'agit exclusivement de répertoire contemporain et actuel. On note que même si la musique et l'endroit ne sont pas traditionnels, la formule du concert l'est. En effet, le rythme du concert rappelle celui des événements classiques tels que présentés par l'OSM.



La présentation se déroule en plusieurs temps : l'arrivée du public, l'arrivée du musicien, les applaudissements, la présentation, la pièce et les applaudissements de nouveau.

Nous retenons de ce concert l'effort de sortir la musique des salles traditionnelles de concert et de la présenter dans un espace moins prestigieux où le décorum n'impose pas autant de rituels stricts que les grandes salles de concert. Nous notons cependant que le rituel du concert demeure réglé et que la forme du concert diffère très peu des autres concerts observés.

#### 4.4 La musique et le temps, novembre 2012

« La musique et le temps <sup>18</sup> » par Orchestre symphonique de Montréal (OSM) à la Maison symphonique à Montréal le 20 novembre 2012 a été le quatrième concert de notre corpus.

##### 4.4.1 Programme

*Clapping music*, Steve Reich

*Symphonie no 101 en ré majeur, l'Horloge*, Franz Joseph Haydn

*Poème symphonique pour 100 métronomes*, György Ligeti

*Concerto pour piano no 3*, Bela Bartok

*La Moldau*, Bedrich Smetana

##### 4.4.2 Analyse

Le concert *La musique et le temps* présenté par l'OSM présentait plusieurs pièces issues d'époques et de genres différents. Ainsi, nous pouvions assister à des pièces contemporaines et à des pièces de tradition classique. Présentant à la fois des pièces très connues comme *La Moldau* de Smetana et d'autres plus déroutantes comme *Le poème*

---

<sup>18</sup> voir tableau B4



*symphonique pour 100 métronomes* de Ligeti, le concert constituait un ensemble un peu déconcertant. L'association entre les œuvres traditionnelles et très classiques et celles conceptuelles et avant-gardistes représentait un amalgame quelque peu confus.

Le fil conducteur de cet événement était le temps. Ainsi, chacune des œuvres avait un lien avec le temps. *Clapping music* présentait des rythmes particuliers; la *Symphonie l'Horloge* de Haydn rappelle le tic tac de l'horloge; la pièce pour métronomes fait entendre un rythme constant et nous fait entendre le temps qui passe; la *Moldau* est un fleuve et selon Nagano, le fleuve rappelle le temps qui file; finalement, le concert de Bartok est l'intrus dans ce concert, puisqu'il n'a pas de lien direct avec le temps si ce n'est qu'il s'agit du dernier concerto du compositeur, écrit quelque temps avant sa mort : il rappelle peut-être le temps qui fuit, la vie qui se termine. Ainsi, le lien avec le thème du temps est parfois ténu et on a l'impression que les pièces n'ont pas de corrélation entre elles.

Ce concert bien particulier a été marqué par plusieurs événements. D'abord, les changements continuels d'instrumentation ont donné au concert plusieurs longueurs. La première pièce pour deux « tapeurs de main » a cédé la place à l'orchestre complet qui a ensuite quitté la scène pour laisser la place à 100 métronomes. Pendant dix longues minutes, des lutrins ont été amenés et des chaises ont été déplacées. Kent Nagano a parlé de son choix de pièces pendant cette pause, discours intéressant, mais un peu répétitif d'abord parce qu'il reprenait les informations du programme, mais surtout parce que nous sentions que le maestro tentait d'occuper les minutes qui s'écoulaient. La pièce pour métronome s'est éternisée lorsqu'un seul métronome a refusé de s'arrêter. Le public a alors ri un peu. Un homme a crié : « C'est une pub d'*Energizer* [sic] ». La foule en a été choquée et lui a lancé un long et fort « chut » convaincant. Nagano a blagué un peu. L'homme a renchéri « Y'é où le lapin rose? [sic] ». La réaction de la foule est vive; on sent réellement que les propos sont déplacés et ne conviennent pas au lieu et au concert.

En présentant des pièces de styles complètement différents, l'OSM applique une seule stratégie de présentation à différents genres musicaux. Ainsi, le décorum classique est imposé

à la musique contemporaine conceptuelle. On transforme en quelque sorte une œuvre ouverte, comme celle des métronomes, en œuvre symphonique. L'œuvre ouverte représente une œuvre qui donne à l'exécutant « [non seulement] comme dans la musique traditionnelle, la faculté d'interpréter selon sa propre sensibilité les indications du compositeur : il doit agir sur la structure même de l'œuvre, déterminer la durée des notes ou la succession des sons, dans un acte d'improvisation créatrice » (Eco, 1962, p. 15) Dans ce cas précis, l'ouverture dépasse même la volonté de l'exécutant puisque la pièce entière est livrée au hasard des métronomes qui s'arrêteront une fois leur mécanisme épuisé. Présentée dans une forme symphonique, cette pièce cause inconfort et incompréhension. Dès la première représentation, le public reste dubitatif et n'acclame pas l'œuvre.<sup>19</sup> Ce type d'œuvre choque et dérange.

Il est possible de faire le parallèle entre la pièce pour 100 métronomes de Ligeti et 4'33'' de John Cage. 4'33'', tout comme la pièce de Ligeti, est une œuvre ouverte puisqu'elle change selon les spectateurs, la salle, le contexte. On ne peut lui associer une seule interprétation, puisqu'il faudrait alors tenir compte de tous les contextes, de tous les sons. Sa complexité d'écoute ne réside pas, comme dans plusieurs musiques contemporaines, dans la déconstruction du langage sonore, mais bien dans l'ouverture même de l'œuvre. Ce qui est déstabilisant, ce n'est pas le son entendu puisqu'on le connaît, mais bien sa durée et son incongruité. Toujours dans l'Œuvre ouverte, Eco explique que « le message le plus difficile à transmettre est celui qui, faisant appel chez le récepteur à une aire de sensibilité plus vaste, utilise un canal plus large susceptible de laisser passer un grand nombre d'éléments sans les filtrer. Ce canal véhicule une grande quantité d'information, mais bien souvent au détriment de l'intelligibilité. » (Eco, 1965, p. 92) Dans une œuvre ouverte, le récepteur, c'est-à-dire le public, se retrouve devant une infinité de possibilités d'écoutes et de réactions : est-ce drôle, choquant, monotone? Aucun filtre ne vient aider le spectateur à choisir ce qu'il faut écouter et comment il faut réagir.

---

<sup>19</sup> Pièce pour 100 métronomes : [http://www.ubu.com/film/ligeti\\_metro.html](http://www.ubu.com/film/ligeti_metro.html)

Nous notons que tous les concerts que nous avons observés présentés par l'OSM présentent le même type d'accueil du public, le même décorum, la même façon d'être reconduit à nos places. La salle est identique chaque fois. Tous les concerts de l'OSM observés dans le cadre de cette recherche utilisent le même type d'éclairage, très clair et permettant autant de lire le programme que de voir les gens partout dans la salle, et aucun d'entre eux ne présente de mise en scène.

#### **4.5 Le sacre de Paramirabo**

Le 23 novembre 2012, nous sommes allés voir « Le sacre de Paramirabo<sup>20</sup> » par l'Ensemble Paramirabo à la salle de récital du Conservatoire de musique de Montréal à Montréal. Ce concert était le lancement du premier album de l'ensemble. Paramirabo a joué une pièce spécialement arrangée pour eux par un compositeur canadien, Le Sacre du printemps de Stravinsky et a joué quelques pièces tirées de l'album.

##### **4.5.1 Programme**

*Yeux d'une fille dans un cimetière* (2012), Giancarlo Scalia

*Paramirabo* (1978), Claude Vivier

*Fairy Tale* (2009), Moon Young Ha

*Le sacre du Printemps* (1912-1913), Igor Stravinsky arrangé par Kevin Lau

##### **4.5.2 Analyse**

Le concert soulignait plusieurs événements. D'abord, il s'agissait du lancement du premier album de l'ensemble. L'événement était aussi une source de financement pour la tournée canadienne de l'ensemble. On accueillait une violoncelliste remplaçante puisque Vivianne Gosselin, membre fondatrice, étant en congé de maternité. Aussi, une nouvelle violoniste, Geneviève Liboirin, se greffait au groupe puisque l'événement constituait le

---

<sup>20</sup> voir tableau B5

dernier concert de l'ancienne violoniste, Aysel Thagi-Zada, co-fondatrice de Paramirabo. Fait étrange à ce sujet, on lui remet des fleurs tout juste avant sa dernière performance. Elle ne sait quoi faire avec les fleurs et l'émotion est à son comble. On la sent émue aux larmes et visiblement troublée d'avoir à jouer une pièce complète après ce vibrant hommage.

Cet amalgame d'événements a malheureusement rendu le tout un peu confus. Plusieurs objets étaient en vente afin d'encourager les membres à poursuivre leur tournée canadienne. Sur une table à l'entrée, nous pouvions acheter l'album puisqu'il s'agissait du lancement. Le concert en lui-même était l'occasion de souhaiter la bienvenue à deux musiciennes, tout en disant adieu à une autre. Il y a donc eu beaucoup d'explications, tant pour présenter le disque que la tournée et pour rendre hommage aux musiciennes sortantes et entrantes.

Les musiciens de l'ensemble Paramirabo tentent de façon claire de rejoindre le public et à expliquer les œuvres qu'ils proposent. Chaque pièce est ainsi présentée, en anglais et en français, ce qui alourdit considérablement les présentations. Le concert est déjà très long et les explications le sont d'autant plus. Les explications sont très techniques, on ne partage pas l'univers des musiciens. Par exemple, lorsqu'on présente *Le Sacre du printemps*, on ne parle que des particularités instrumentales et du défi que représentait cette pièce pour un arrangeur; on n'explique pas pourquoi Paramirabo a choisi d'interpréter cette pièce et comment elle est significative pour l'ensemble.

La formule du concert est très traditionnelle. On applaudit avant et après les œuvres, on baisse le ton en entrant dans la salle. Les présentations des musiciens suscitent quelques rires dans la salle et détendent l'atmosphère.



#### 4.6 L'art de la fugue

Nous sommes allés observer le concert « L'art de la fugue et Piazzolla<sup>21</sup> », interprété par le bandéoniste Jonathan Goldman et le quatuor Arte Musica, Salle Bourgie, Montréal, 20 février 2013

##### 4.6.1 Programme

*Extraits de l'Art de la fugue, BWV1080, Jean-Sébastien Bach*

*Fugues, Astor Piazzolla*

*Five Tango Sensations pour bandonéon et quatuor à cordes, Astor Piazzolla (composé en 1989 pour le Quatuor Kronos)*

##### 4.6.2 Analyse

La salle Bourgie est située à l'intérieur du Musée des Beaux Arts de Montréal. À notre arrivée par la rue Sherbrooke, on entre dans le musée. Tout de suite, l'institution est tangible. On sent le décorum imposé par le musée. Les gens baissent le ton, aussitôt entrés dans le hall où des hôtes et hôtesse nous accueillent. Les portes de la salle ouvriront très tard, à peine une dizaine de minutes avant le début du spectacle qui a commencé un peu en retard. Nous sommes dirigés par des placiers à notre entrée dans cette salle imposante. De murmures, les voix passent à des chuchotements. La salle Bourgie est une ancienne chapelle et le caractère sacré est encore très présent, par les vitraux et l'hôtel transformé en scène. On ne peut pas éviter la comparaison entre le rituel sacré catholique et celui du concert occidental.

Le concert présente une série de pièces liées par le thème de la fugue. Ainsi, on retrouve dans le même concert des pièces baroques de Jean-Sébastien Bach et des pièces plus actuelles, voire un peu jazzées, d'Astor Piazzolla<sup>22</sup>, le grand maître du tango argentin. On

---

<sup>21</sup> voir tableau B6

<sup>22</sup> « Joueur de bandonéon, compositeur et chef d'orchestre (Mar del Plata, Argentine, 1921 – Buenos Aires, 1992). Il fut l'ardent propagateur de la « musique contemporaine argentine », tango moderne enrichi des influences de la musique classique et du jazz » (Larousse, 2005)

assiste donc à deux genres musicaux bien différents représentés par une seule médiation. Le concert est de forme très classique, avec des applaudissements réglés et un rituel précis. Le tango est soumis à cette forme de représentation. Piazzolla n'est pas nécessairement considéré comme un compositeur jazz. Il n'est pas non plus un compositeur classique. Son style se nomme le *Tango Nuevo* et utilise des techniques à la fois classiques et jazz afin de revitaliser le tango traditionnel argentin. Il y a des parties écrites et des parties improvisées. La musique de Piazzolla est à la fois interprétée par les ensembles classiques que par les ensembles jazz.

Dans le cas du concert qui nous intéresse, les musiciens jouaient de la musique écrite. Il ne s'agit donc pas de jazz, mais de tangos interprétés de façon classique. On sent plusieurs intentions de « casser » le moule classique, par l'intonation, les timbres, les glissements sur les cordes des instruments. Cependant, la forme du concert étant très stricte, ces élans sont tout de suite rappelés à l'ordre. Même si le violoniste grimace comme un guitariste rock en plein solo, les autres instrumentistes restent impassibles. On reste un peu avec l'impression que la musique classique a tenté de s'encanailler en approchant le tango nuevo de Buenos Aires, mais est restée très sage pour ne pas déplaire à son public.

Le bandéoniste a fait plusieurs interventions tout au long du concert. Il approchait maladroitement un micro et s'adressait au public pour lire en quelque sorte les informations qui se trouvaient dans le programme. Comme plusieurs autres concerts observés, les interventions reprenaient textuellement les notes de programme. On ne retrouve pas d'explication du choix du concert et des pièces en dehors du fait qu'elles sont toutes des fugues.

Le public est très sage, applaudissant aux « bons » endroits. Cependant, on entend beaucoup de bruits ambiants, feuilles de programmes manipulées, toux, emballage de bonbon. Le contraste entre ces bruits et le parfait respect du silence et des codes d'applaudissement sont marquants.



#### 4.7 Piazzolla plays Piazzolla

Nous sommes allés voir « Piazzolla plays Piazzolla<sup>23</sup> », par Daniel « Pipi » Piazzolla et son ensemble Escalandrum, à l'Astral, Montréal, le 2 mars 2013, dans le cadre de Montréal en lumière.

##### 4.7.1 Programme

Le concert n'avait pas de programme, mais les pièces présentées étaient celles du dernier album d'Escalandrum et Daniel Piazzolla.

Toutes les pièces sont d'Astor Piazzolla.

*Lunfardo*  
*Buenos Aires Hora Cero*  
*Vayamos al Diablo*  
*Oblivion*  
*Tanguedia 1*  
*Fuga 9*  
*Escualo*  
*Romance del Diable*  
*Adios Nonino*  
*Libertango*

##### 4.7.2 Analyse

Ce concert servira de point de comparaison entre les concerts classiques et jazz. Bien que Piazzolla ne soit pas exclusivement un compositeur jazz, ses méthodes d'écriture empruntent à ce style l'improvisation et les harmonies d'une couleur bien particulière. Le concert de Daniel Piazzolla reprenait les mélodies originales des pièces, tout en y ajoutant une texture plus jazz et en permettant des solos virtuoses de ses musiciens. À notre arrivée à l'Astral, on nous demande tout de suite de laisser nos manteaux au vestiaire. Ce n'est pas un choix, nous sommes obligés de le faire et cela provoque quelques plaintes et plusieurs spectateurs rouspètent en laissant leur manteau alors que d'autres tentent d'entrer avec le leur. Une fois dans la salle, on doit trouver une place puisqu'il n'y a pas de places réservées. Nous

---

<sup>23</sup> voir tableau B7

trouvons une petite table à la mezzanine que nous devons partager avec un couple, la salle étant pleine à craquer. L'Astral permet de prendre un verre et une bouchée durant le concert ce qui cause bien sûr quelques bruits ambiants. Les serveurs sont cependant très respectueux des musiciens et circulent très peu durant le spectacle.

Il n'y a pas de programme pour ce concert. Les pièces sont tirées du dernier album de Daniel Piazzolla « Piazzolla plays Piazzolla ». Il est le petit-fils d'Astor Piazzolla. Le spectacle est en quelque sorte un hommage au grand maître. Daniel Piazzolla présente chaque pièce dans un anglais un peu approximatif, l'espagnol étant sa langue maternelle. Les pièces sont expliquées par des anecdotes de tournées avec ses musiciens, des histoires de familles, des souvenirs, des blagues. Le choix des pièces est significatif et le musicien explique pourquoi il a choisi de présenter ces pièces sur scène.

Le concert jazz invite habituellement à un style décontracté<sup>24</sup>. Les musiciens font leurs solos et sont applaudis de façon spontanée pendant que la pièce est toujours jouée. Les applaudissements surviennent pour marquer un trait d'humour du musicien, un moment plus émotif, pour encourager le musicien lorsqu'il parle français. Bien sûr, on applaudit aussi avant et après les pièces et surtout après les solos très virtuoses. La musique n'est pas écrite, elle est improvisée. C'est une des grandes différences entre le classique et le jazz. Bien sûr, plusieurs sections sont écrites, mais les solos sont toujours improvisés, ce qui apporte une certaine liberté ou ouverture dans l'interprétation. De plus, la performance devient plus importante que la pièce, puisque c'est la créativité du musicien qu'on vient observer.

Le concert présente une variété d'éclairages intéressants. Ils attirent l'attention sur le musicien qui exécute un solo. Les éclairages changent de couleurs à chaque pièce, font des jeux d'ombres et de contrastes, viennent souligner l'émotion de la pièce. On retrouve également une certaine forme de mise en scène. Les instrumentistes sortent de scène pour laisser toute la place au soliste. Ils reviennent les uns après les autres pour se greffer à la pièce en cours.

---

<sup>24</sup> Voir concert 8 « Piazzolla plays Piazzolla ».

Dans ce concert, on retrouve plusieurs éléments réussis de médiation : la mise en scène, les éclairages, le confort du public, le côté décontracté. Le dispositif imposant des instruments sur scène est sublimé par le mouvement des musiciens et par les éclairages qui soulignent les solos.

#### 4.8 Requiem allemand

Le 14 mars 2013, nous sommes allés voir « Un requiem allemand <sup>25</sup> » de Brahms par l'Orchestre symphonique de Montréal et Kent Nagano, à la Maison Symphonique.

##### 4.8.1 Programme

*Stille und Umkehr (Silence et retour)* (première à l'OSM), Zimmermann

*Un Requiem allemand*, Johannes Brahms

##### 4.8.2 Analyse

Comme tous les concerts de l'Orchestre Symphonique de Montréal, le rituel est réglé et précis. Les mêmes hôtes et hôtesse nous accueillent et les mêmes placiers et placières nous dirigent vers nos places. Un programme explique en détail les œuvres interprétées dans la soirée. L'enrobage des concerts de l'OSM est toujours le même.

Les applaudissements de ce concert ont été faits dans le plus grand respect du rituel. Le requiem de Brahms est constitué de plusieurs mouvements et certains sont très conclusifs. Nous nous attendions à entendre jaillir quelques applaudissements et quelques rumeurs d'approbation, mais il n'en fut rien. La pièce est certes connue, mais il est surprenant de n'avoir assisté à aucun « écart de conduite ». Le silence entre les mouvements nous a semblé parfois étrange, surtout lorsqu'il suivait une finale captivante. Nous aurions eu envie d'applaudir pour signifier notre satisfaction.

---

<sup>25</sup> voir tableau B8

Le maestro Kent Nagano est intervenu pour présenter les pièces. Il a donné des explications techniques comme à l'habitude, mais a pris le temps d'expliquer pourquoi il avait choisi de mettre au programme les œuvres. Son amour pour la musique de Zimmerman qui n'est pas assez jouée selon lui et le fait que les pièces soient contrastantes et qu'elles se répondent justifient la programmation. L'imposant requiem de Brahms était à la fois un défi et un choix sûr.

#### 4.9 The Spontaneous Sonata Project

Nous sommes allés écouter « The Spontaneous Sontate Project<sup>26</sup> » par Tim Brady avec François Bourassa et Brigitte Poulin à la Chapelle Historique du Bon Pasteur à Montréal le 16 mars 2013.

##### 4.9.1 Programme

Tim Brady, *The Spontaneous Sonata Project* (2008) (création) guitare électrique, traitement et deux pianos

- 1- Très rapide – écrit
- 2- Lent – écrit et improvisé
- 3- Valse à trois – écrit
- 4- Sans pulsation – improvisé
- 5- Très rythmé en temps ternaire – écrit
- 6- Air de jazz sans titre – écrit et improvisé
- 7- Lent, avec beaucoup de résonance - écrit
- 8- Gestes rythmiques – écrit et improvisé
- 9- Fugue à trois voix pour deux musiciens – écrit
- 10- Sans pulsation autour de l'ombre d'un blues en ut – improvisé
- 11- Canon à deux voix, tempo modéré – écrit
- 12- Très rythmé, jeux de pulsations entre les chiffres indicateurs  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{5}{4}$  et  $\frac{6}{4}$

---

<sup>26</sup> voir tableau B9

#### 4.9.2 Analyse

Encore une fois, on assiste à un concert qui marie les genres. Ce deuxième concert observé à la Chapelle présentait, tout comme le concert hommage aux compositeurs à l'automne 2011, une conférence pré-concert, que nous avons manqué puisqu'elle n'était pas annoncée. Il n'était fait mention de cette discussion entre les musiciens, le compositeur et le public nulle part. Nous avons vérifié sur le billet, sur le programme et même sur le site internet, rien n'indiquait cette conférence. D'ailleurs, peu de gens semblaient être au courant, puisqu'à notre arrivée, il y avait très peu de gens dans la salle. Les spectateurs sont arrivés visiblement pour l'heure officielle de la représentation, interrompant sans cesse par les déplacements et les salutations la conférence en cours. Il semble y avoir un manque d'information quant aux conférences pré-concert à la Chapelle Historique du bon Pasteur. Ces conférences représentent des activités de médiation importantes puisqu'elles font le pont entre les artistes et le public en établissant un dialogue hors scène.

Il s'agissait d'une rencontre improbable entre le jazz et la musique nouvelle. Tim Brady, compositeur et guitariste, nous conviait à un concert inusité où il présentait son œuvre *Spontaneous Sonata Project* écrite en 2008. Cette pièce composée de 12 mouvements présente sur scène le guitariste et deux pianistes collaborateurs, soit Brigitte Poulin et le jazzman François Bourassa. L'union entre le jazz et la musique nouvelle vient du fait que certaines parties sont improvisées alors que d'autres sont écrites. Tout au long du concert, les pianistes se succèdent à la barre du magnifique piano Fazioli de la Chapelle. Un clavier est aussi mis à la disposition des interprètes.

Tout comme les genres musicaux, les interventions sont variées. On n'en retrouve aucune de Tim Brady ni de Brigitte Poulin. Par contre, François Bourassa est plus présent. À la fin d'un solo particulièrement virtuose de Poulin, il crie « Bravo ». Il regarde souvent les autres musiciens qui sont beaucoup plus discrets.

Les spectateurs n'applaudissent pas entre les mouvements de la pièce. À un moment, le pianiste jazz François Bourassa termine un solo enlevant. C'est le seul moment où on



entendra des applaudissements en dehors du début et de la fin de la pièce. On note que le jazz permet ce genre d'écart de conduite dans un spectacle plutôt classique.

#### 4.10 La Machine

Le dernier concert que nous avons été observer est « E-space <sup>27</sup> », par l'ensemble La Machine à la salle multimédia du Conservatoire de musique de Montréal à Montréal, le 30 mars 2013.

##### 4.10.1 Programme

*In a large open space*, James Tenney (1994)

*Maknongan*, Giacinto Scelsi (1976)

*Jupiter Moon Menace*, Nicolas Lizée (2001)

*Elevator Music on Mars*, Tomi Räisänen (2003)

*Lem*, Franco Donatoni (1983)

*Red Shift*, Lois V Vierk (1989)

*Sarabande pour une Supernova*, Georges Dimitrov (2013)

*Icare en Orbite*, Michaël Laroque (2012)

##### 4.10.2 Analyse

À notre arrivée dans la salle, les musiciens étaient déjà en train de jouer une pièce très atmosphérique. L'œuvre est ouverte et la durée est déterminée par les musiciens. Déjà, on rompt avec la tradition classique où l'accueil des spectateurs se déroule selon un rituel précis : l'accueil, l'attente, l'arrivée des musiciens, les applaudissements, le début de la pièce. L'expérience est tout de suite immersive. On arrive en silence, on trouve un siège et on écoute la pièce très atmosphérique.

---

<sup>27</sup> voir tableau B10



Le concert est d'une durée d'une heure quinze sans entracte. Les pièces se succèdent rapidement. L'ensemble est à géométrie variable, c'est-à-dire que l'instrumentation change d'une pièce à l'autre. Ainsi, on retrouve des pièces pour l'ensemble de quinze musiciens et d'autres pour instrumentistes solistes. Le fil conducteur du concert est la thématique de l'espace, tant au sens métaphorique ou métaphysique du terme qu'au sens littéral.

Tout au long du concert, les musiciens se sourient entre eux. L'atmosphère générale est très détendue, tant sur scène que sur salle. Le concert présente des œuvres contemporaines, très actuelles, avec un langage musical nouveau et atonal. Le programme explique bien le contexte de création des œuvres et de composition. Les influences et les inspirations sont décrites avec précision et on évite les détails trop techniques.

Nous sentons que nous sommes conviés à une expérience plutôt qu'à un concert. L'éclairage est statique, mais les déplacements sur scène et l'enchaînement rapide des pièces rendent le tout très dynamique.

### **Synthèse**

Au cours de cette présente recherche, nous avons choisi de nous attarder aux éléments visibles du concert. Le dispositif du concert peut être aisément modifié selon la volonté des artistes, des producteurs et des organisateurs. Nous croyons donc que tout ce qui constitue l'événement musical représente un choix des artisans et que ce choix est déterminant dans la façon de présenter la musique. De plus, si plusieurs éléments sont communs à tous les concerts, ce même dispositif est utilisé de différentes façons selon les musiques présentées. Il demeure qu'un concert possède des éléments qu'on ne peut modifier sans perdre la raison même de l'événement. Il s'agit d'un endroit où des gens se produisent sur une scène devant des gens disposés à les écouter. Une fois ces paramètres établis, plusieurs différences peuvent survenir. Ainsi, ce qui se trouve entre l'artiste et le public peut différer d'un concert à l'autre.

À la suite des observations des dix concerts, nous avons noté plusieurs faits récurrents. D'abord, la notion d'institution est très présente et modèle d'une certaine façon tout l'environnement du concert, de la programmation au public. L'institution permet de déterminer le public. Ainsi le public est très différent d'une salle à l'autre et son attitude l'est tout autant. Dans une salle plus officielle comme la Maison Symphonique ou la salle Bourgie, le public est plus respectueux, plus formel, alors que dans une salle comme le café l'Artère ou l'Astral, les spectateurs sont plus bruyants et plus décontractés.

Aussi, nous notons que le rituel du concert ne se transgresse pas facilement, et ce même si le langage et ce genre musical sont très différents d'un événement à l'autre. Tant la forme du concert qui se déroule en cinq temps (accueil du public, entrée des musiciens, applaudissements, musique, retour des applaudissements), que le comportement du public reste sensiblement le même dans tous les concerts observés. Nous avons noté que les comportements qui dérogent du rituel sont isolés et reçoivent l'opprobre des habitués.

Les procédés de médiation sont très peu présents dans les concerts de musique classique. Mis à part certaines interventions de la part des musiciens, le concert est rarement adapté aux néophytes. Certains ensembles tendent cependant à revoir la façon de présenter la musique en concert, nous pensons notamment à l'ensemble La Machine qui offrait un événement immersif au public, ou à l'ensemble Paramirabo, qui malgré le côté formel de la représentation, tente de sortir la musique classique des salles de concert en présentant des événements dans des lieux moins officiels.

Malgré tout, le concert classique a très peu changé depuis des décennies. Les ensembles qui tentent d'en modifier la forme se retrouvent dans un entre-deux quelque peu inconfortable. D'un côté, on souhaite proposer quelque chose de nouveau et revitaliser la forme du concert, de l'autre, on se heurte à des conventions et à des façons de faire qui permettent une représentation sinon optimale du moins efficace de la musique. Ainsi, proposer un renouveau de l'espace concert est louable, mais il ne faut pas que cela se fasse au détriment de la qualité de la musique.

Il nous est désormais possible d'établir des pistes d'interprétation quant à la présentation de la musique sur scène et sur la médiation des concerts de musique classique présentés au Québec. Nous verrons également dans le chapitre suivant quelques pistes d'application de cette recherche. En tentant d'aller au-delà de l'état des lieux, nous verrons comment les précédents résultats peuvent être interprétés.

## CHAPITRE 5

### INTERPRÉTATION

Au cours de ce chapitre, nous ferons la synthèse des concepts théoriques et des observations de concerts. En mettant en commun les théories étudiées ainsi que l'analyse du terrain, nous pouvons tirer des pistes d'interprétation.

#### 5.1 L'institution

Nous avons vu précédemment que les institutions jouaient un rôle majeur dans la présentation des concerts. D'abord en déterminant le lieu et le genre de musique, mais aussi en attirant un public déterminé.

À la suite des observations, nous notons qu'aucun des concerts n'a été créé de façon indépendante, sauf celui de l'ensemble La Machine. D'un petit organisme subventionnaire comme Jeunes Volontaires pour Paramirabo à l'OSM, les institutions ont d'une certaine façon la main mise sur la programmation des concerts. Ainsi, chacun des dix concerts représente une commande d'une institution, d'un interprète ou d'un compositeur. Nous avons pu observer que les institutions demandaient dans certains cas la présence d'œuvres québécoises, ou alors des instrumentations particulières. C'était le cas du concert de la SMCQ et des concerts de Paramirabo. La présence de ces commandes n'est justifiée que par l'institution, on ne retrouve aucune forme de justification artistique, du moins on n'explique pas leur présence. Même dans les explications qu'en donnent les musiciens, les pièces sont présentées comme des commandes et non comme faisant partie d'un processus artistique particulier. Les pièces ne sont pas choisies par les musiciens dans le but de faire découvrir quelque chose au public, ce sont plutôt les musiciens qui sont choisis par les compositeurs afin de faire jouer leur composition. Si l'institution, en tant qu'organisme subventionnaire,

aide les ensembles à se produire sur scène, l'institution, comme entité morale, oriente le choix des œuvres. Lorsque le musicien adhère à un genre musical, il adhère du même coup à un champ avec lequel il s'accorde ou s'oppose. Finalement, l'institution attire des publics déterminés. Nous l'avons vu avec les salles prestigieuses où le décorum est plus grand que dans les petites salles. Le public est différent, mieux habillé, connaissant mieux les codes implicites.

Comme nous l'avons mentionné au cours de l'analyse, la musique contemporaine est particulièrement dépendante de l'institution. L'institution non seulement façonne la pièce, mais détermine le public et la façon dont celui-ci écoute l'œuvre. La composition contemporaine représente bien souvent une commande d'un organisme et les musiciens qui mettent au programme de leur concert des œuvres récentes ou locales le font afin de combler les attentes d'une institution. Qui plus est, l'institution de la musique actuelle récupère parfois une pièce de musique moderne qui a pu être déstabilisante et controversée lors de sa création pour l'inscrire dans un répertoire officiel où cette dernière représente un exemple, un chef-d'œuvre, une pièce aimée du grand public. Afin d'illustrer nos propos, nous présenterons brièvement la pièce 4'33'' de John Cage, une pièce silencieuse où le musicien reste impassible devant son instrument pendant plus de quatre minutes. Cette pièce, si controversée lors de sa création en 1952, est devenue en quelque sorte l'icône de la musique contemporaine au même titre que les toiles de Mondrian le sont en peinture. Si au départ, ces œuvres étaient justement destinées à se dissocier de l'institution classique, elles y sont entrées près de 50 ans après leur création, puisqu'elles s'inscrivent en chef de file d'un mouvement artistique particulier.

La pièce de John Cage est une œuvre ouverte qui constitue un phénomène bien particulier de la musique actuelle. L'œuvre ouverte est une pièce dont l'issue n'est pas déterminée ni prévisible. Certains passages sont improvisés. Certaines œuvres ouvertes sont caractérisées par l'ouverture dans la partition, alors que pour 4'33'', l'ouverture se situe dans l'interprétation, puisqu'aucune note n'est jouée. Certains concerts observés présentaient des œuvres ouvertes : la pièce pour 100 métronomes de Ligeti présentée par l'OSM, la pièce



d'ouverture présentée par La Machine. Dans le cas de Ligeti, l'ouverture est caractérisée par l'absence de durée prévisible, la fin étant laissée au hasard des mécanismes des métronomes. Cette pièce a plusieurs durées, plusieurs réactions de la salle, plusieurs sons de métronome.

Ces œuvres ouvertes suscitent plusieurs questionnements sur leur sens et leur justification musicale. Encore aujourd'hui, on se questionne sur le sens de 4' 33''. Alors que dans une sonate de Beethoven, on trouvera la solution mathématique et logique pour expliquer l'harmonie dissidente d'un passage, dans 4' 33'' l'absence de notes nous empêche de discuter le système musical choisi. Dans ce cas, la pièce se retrouve plus au rang de la philosophie qu'au rang de la musique. Jean Molino, dans *Fait musical et sémiologie de la musique* (1975), disait « Le musical, c'est le sonore construit et reconnu par une culture » (Molino, 1975, p. 53). De ce point de vue, 4' 33'' serait-elle quand même le *musical*, puisque le sonore n'est pas construit, mais bien subi et qu'il n'est pas reconnu par la culture dont il est issu? Ces réflexions sur la pièce de John Cage s'appliquent à bien d'autres œuvres de musique contemporaine, dont celles que nous avons observées dans les concerts.

L'analyse de la musique tonale peut se comprendre selon trois facteurs : la note, le bloc élémentaire de notes et l'assemblage des blocs de notes. La note seule ne peut s'analyser puisque, tout comme le phonème, elle ne peut exister seule et doit être comprise selon des motifs de notes. Le problème de l'absence de note, soit de la déconstruction du musical, se pose alors pour la musique contemporaine et la musique de tradition orale. L'idée sera alors de trouver l'unité qui sera semblable au phonème. C'est la combinaison et la construction des objets, plus que la définition même de l'unité de base, qui forme l'unité symbolique. (Molino, 1975)

L'avancement de l'analyse musicale conduit inévitablement à une meilleure compréhension de la musique. Loin de vouloir s'imposer comme vérité absolue, la sémiologie musicale tente simplement de mieux comprendre la musique, afin de mieux l'aimer. Ainsi, en adaptant les notions d'analyse de la sémiologie musicale, on peut arriver à comprendre comment se construit le musical de 4' 33'' et pourquoi il devient une œuvre. La



construction du fait musical dans 4' 33'' ne réside pas dans les notes, mais bien dans le hasard des sons, tout comme dans la pièce de Ligeti, ou celle de La Machine. Ce hasard construit l'œuvre au fur et à mesure qu'elle est jouée. Œuvre ouverte absolue, elle se caractérise par le fait qu'aucune interprétation de 4' 33'' ne sera jamais semblable. L'œuvre se renouvelle constamment. Lorsque le public reconnaît l'œuvre, cette reconnaissance en quelque sorte nuit à l'idée de la pièce. Dans 4' 33'', l'œuvre est à la fois le silence impossible et le bruit résultant du silence. L'œuvre englobe ce qui se passe sur scène et dans la salle.

Est-il encore possible de jouer 4' 33'' de nos jours? Pour répondre à cette question, nous nous sommes rendues à un concert hommage à John Cage dans lequel on présentait l'œuvre en question. Nous étions mercredi soir 5 septembre 2012, à la Sala Rossa, une salle de spectacle de la rue Saint-Laurent à Montréal. Ce concert ne fait pas partie des observations puisque nous n'avons assisté qu'à une très courte partie de l'événement, soit la présentation de 4' 33''. Dès le début du concert, nous avons noté à quel point la salle était bruyante. Le vieux plancher de bois craquait, les chaises en métal grinçaient, les gens entraient et sortaient comme bon leur semblait.

Il en va de 4' 33'' comme des grandes œuvres musicales de notre temps. Pièce mythique s'il en est une, elle crée par son originalité et son audace une attente chez le public. Malheureusement, nous avons constaté que cette attente a, d'une certaine manière, tué la pièce. L'interprétation commence lorsque le pianiste s'avance sur la scène. Très théâtral, il avance le banc, ouvre le clavier du piano et reste debout. Il tend sa main gauche, crispée au-dessus des touches et restera dans cette position, immobile, pour le premier mouvement, soit pendant 33 secondes. À la fin du mouvement, il se redresse puis, de façon tout aussi dramatique, se penche vers le piano et avance ses deux mains figées au-dessus du clavier. Il reste dans cette position pendant 2 minutes 40 secondes, jetant quelques coups d'œil furtifs à son chronomètre placé sur le lutrin du piano. Pour le dernier mouvement, le pianiste lèvera sa main droite pendant 1 minute 20 secondes.

Dès le départ, cette interprétation théâtrale s'éloigne de l'interprétation de David Tudor, le pianiste qui a joué 4' 33'' pour la première fois. Le côté théâtral du pianiste transforme la pièce. Le fait qu'il joue la pièce comme un acteur attire l'attention sur lui au lieu de laisser la place au silence de la pièce. Cette attitude théâtrale du pianiste peut facilement s'oublier. Ce dont on ne peut faire fi, c'est l'attitude du public. Lors des premières représentations de 4'33'', le public réagissait fortement à cette absence de son. Il chuchotait, s'irritait lorsqu'il comprenait que rien ne se passerait. Cet agacement constituait l'essence même de la pièce, forçant l'auditeur à s'écouter et à prendre une place qu'il n'avait pas l'habitude d'occuper. Lors du concert auquel nous avons assisté, les spectateurs connaissaient la pièce. Ainsi, au lieu de s'irriter, de parler ou de tenter de comprendre ce qui arrivait, le public s'est tu. Pas un son ne fut entendu pendant 4'33''. Les gens ont arrêté de respirer pendant de longues minutes, tentant habilement de ne pas faire craquer leur vieille chaise de métal. Un silence méditatif s'est installé, brisant du même coup l'esprit de la pièce. On a même lancé un « chut » à quelqu'un qui a fait du bruit en buvant son verre. Le silence du spectateur faisait ombrage à la pièce. Nous nous retrouvions donc devant le paradoxe absolu du silence de l'œuvre caché par le silence du public. La reconnaissance sociale de la pièce (Molino, 1975) a fait connaître l'œuvre qui est devenue célèbre. Cependant, ainsi connue, la pièce a perdu le pouvoir qu'elle avait auparavant. Le pouvoir de surprendre, de choquer, de stupéfier, d'obliger à écouter autre chose qu'une musique.

Pris au piège dans les premières représentations de 4'33'', le public a lentement repris, au cours des années, le rôle qui lui incombe, soit celui de spectateur passif devant le pianiste. Ne pouvant supporter de devenir la pièce qu'il vient voir, le public s'efforce maintenant de rester silencieux, à l'écoute de l'immobilité du pianiste. Dans 4'33'', ce n'est pas le silence du pianiste qu'il faut écouter, mais bien notre propre écoute, notre voisin, la salle. En écoutant la pièce, le public a travesti l'œuvre qui n'est plus qu'une caricature d'elle-même. C'est un peu comme si on interprétait les toiles blanches de Robert Rauschenberg<sup>28</sup> comme un paysage d'hiver et qu'on s'extasiait devant la beauté de la nature

---

<sup>28</sup> Robert Rauschenberg (1925-2008) est un peintre américain, précurseur du pop art et célèbre pour ses toiles blanches conceptuelles. <http://www.rauschenbergfoundation.org>

hivernale alors qu'il n'en est rien. Comme nous l'avons vu avec Peter Szendy, le concert devient « un théâtre où le public s'observe ». (Szendy, 2000) Ce phénomène est complètement exacerbé avec 4'33'' où les spectateurs n'ont d'autres choix que de s'écouter mutuellement. Plus l'effort est grand de rester silencieux, plus le bruit est identifiable.

Ce bref parallèle<sup>29</sup> avec la pièce de John Cage nous démontre à quel point l'institution met son empreinte sur une œuvre d'art. Historiquement, nous nous rendons compte que l'œuvre la plus originale, celle qui transgresse le plus les règles, finit toujours par faire partie de l'institution, des années après sa création. Ce qui choquait à la création de l'œuvre ne choque plus dix ou vingt ans plus tard et l'œuvre entre ainsi dans l'institution et sa présentation se règle selon les autres représentations de l'art.

## 5.2 Le décorum

Si l'institution influence le genre musical et le type de public, elle modèle également le décorum lors des concerts.

De façon générale, nous avons noté que les spectateurs baissent le ton aussitôt qu'ils entrent dans les salles de concert. Dans les endroits comme les cafés ou les bars, comme l'Astral ou le café l'Artère, on n'entend pas de différence de volume dans les conversations. Nous notons donc que plus la salle est prestigieuse, plus le décorum est élevé. Ainsi, la Maison Symphonique et la salle Bourgie du Musée des Beaux-Arts de Montréal sont les salles où le décorum est le plus grand. Le respect des lieux y est palpable.

Les applaudissements sont réglés et ne peuvent avoir lieu au mauvais moment. Lors d'une performance d'une pièce à plusieurs mouvements, il est inconcevable qu'on entende des applaudissements entre les mouvements. Si cela se produit, on sent que le spectateur

---

<sup>29</sup> Nous avons travaillé sur 4'33'' de John Cage dans le cadre du cours Approches sémiotiques en communication, à l'automne 2012, à l'UQAM avec M. Charles Perraton. Ce passage se base donc sur les recherches effectuées dans ce cours pour un travail synthèse.

fautif est dans l'erreur. L'applaudissement peut perdre d'une certaine façon sa notion de manifestation de la satisfaction. Il intervient pour marquer la fin de la pièce, mais ne pourrait souligner un bon coup ou un mouvement particulièrement virtuose, comme on l'observe d'ailleurs dans le milieu de la musique jazz ou populaire après des solos bien interprétés. Dans les concerts populaires et jazz que nous avons observés, les applaudissements ne suivent pas réellement d'ordre prédéfini. Ils soulignent un trait d'humour du musicien, un solo virtuose, la fin des pièces, une déclaration plus personnelle ou politique. L'applaudissement sert alors à démontrer l'approbation du public qui de cette façon participe activement au concert<sup>30</sup>. Dans un concert classique, les applaudissements sont réservés pour marquer la fin des pièces. On ne peut pas applaudir au mauvais moment. Il arrive même que des critiques de certains journaux s'étonnent que le public n'ait pas encore appris à applaudir au bon moment dans les concerts classiques. Pour donner un exemple de cette attitude, voici quelques extraits d'un critique célèbre, M. Claude Gingras, tiré du journal La Presse en janvier 2013:

« Ce concert très long — près de deux heures et demie, entracte compris — avait attiré une salle comble dont il faut, à la fois, admirer l'écoute parfaitement silencieuse et regretter les applaudissements qui surgirent automatiquement entre tous les mouvements des trois œuvres au programme. Il y en eut donc une bonne dizaine de trop! Bien sûr, l'OSM, qui présentait l'orchestre hongrois, continue d'amener un nouveau public au concert... pour le meilleur et pour le pire. » (Gingras, La Presse, 2013)

Puis, le 15 juillet 2012, concert d'Alain Lefebvre:

« On avait demandé aux spectateurs de ne pas applaudir après chaque pièce. Bien sûr, ils applaudirent quand même... jusqu'après la septième. Bravo à la dame qui s'écria alors : "Vous applaudirez à la fin!!" À partir de la huitième, ce fut, enfin, le plus beau silence... Cette dame devrait se voir offrir une admission à vie à la Maison symphonique! » (Gingras, La Presse, 2013)

---

<sup>30</sup> Référence : observations de concerts populaires et classiques réalisées entre 2011 et 2013



Et finalement, dans une autre critique sur *La Traviata* en septembre 2012: « Elle traduit avec force l'ambivalence de la grande *scena* du premier acte -- interrompue au beau milieu par des applaudissements! » (Gingras, *La Presse*, 2013)

Cette façon d'insister sur les applaudissements inadéquats peut rebuter plus d'un spectateur. Cela donne l'impression que si on ne connaît pas les codes sous-entendus de la musique classique, on peut se faire reprocher notre présence disgracieuse. Il est certain que certaines pièces demandent une écoute plus contemplative où le silence permet d'apprécier toutes les subtilités de la musique, mais il reste que les applaudissements demeurent une manifestation de la satisfaction, du plaisir de l'écoute et que somme toute, si un spectateur applaudit c'est qu'il aime ce qu'il entend. Comme l'expliquait le sociologue David Ledent, ce rituel empêche toutes réactions spontanées et surtout met en évidence les écarts de conduite.

Il est également primordial de noter que le type de salle et le décorum qu'elle impose influencent le contexte de réception. Plus la salle est grande et reconnue, plus le décorum est strict et respecté. À la maison symphonique, les spectateurs sont habillés chic, ne parlent pas fort. On sent le respect des lieux. Dans un endroit comme le café l'Artère, les gens sont décontractés, prennent un verre, parlent fort. On note même que les musiciens ont du mal à commencer le concert tellement les gens sont pris dans leur conversation. Dans les salles intermédiaires, comme les salles de récital du conservatoire ou alors la chapelle historique du bon Pasteur, on retrouve un amalgame des deux types d'attitudes précédemment mentionnées.

### 5.3 La médiation pédagogique

Le concept de médiation fait référence à tout ce qui est mis en œuvre pour présenter une musique à un public, soit les lutrins, la technique, la scène ou autres accessoires. Selon Antoine Hennion (2007), tout est médiation, c'est-à-dire qu'un objet autant qu'une personne peut être un médiateur. Plus la musique est nouvelle, et donc inconnue du public, plus il est important d'avoir une médiation adéquate. En effet, une musique contemporaine ne fournit

pas ou très peu de codes au public. Dans ces concerts, une salle bien préparée permettrait au public de s'appropriier les éléments musicaux. La mise en contexte et l'explication des codes de composition sont la clef de voute d'une meilleure accessibilité au concert. Si la répétition constitue une forme pédagogique d'appropriation d'un nouveau langage<sup>31</sup>, l'appropriation des codes implicites à une nouvelle musique passe par plusieurs aspects, dont la mise en contexte des œuvres, la mise en scène et l'organisation du concert.

On n'aime pas directement une musique inconnue, contrairement aux romantiques élections affectives qu'on se réécrit après coup, une fois qu'on aime, autrement dit après que la musique est devenue son propre répondant à travers le goût de l'amateur qui la reconnaît. On aime la musique qu'on est prêt à aimer, que déjà on aime. (Hennion, 2007, p. 228)

*On aime la musique qu'on est prêt à aimer, que déjà on aime.* Cette phrase est éloquente et s'applique parfaitement à la musique contemporaine. Sans médiation, cette musique nous reste inconnue et il est difficile de l'aimer. Elle doit cesser d'être bruit pour devenir musique. Comprendre qu'il est normal que les spectateurs soient déstabilisés devant de nouvelles formes de musique permet de donner au public toute l'aide nécessaire pour qu'il puisse apprécier de nouveaux styles musicaux. Contrairement aux œuvres classiques mille fois entendues, les musiques nouvelles ne sont pas ancrées dans le quotidien des spectateurs. La musique classique peut paraître difficile d'approche pour plusieurs néophytes, mais la musique contemporaine l'est encore plus. C'est là que le concept de médiation vient aider le public à s'approprier une musique. La médiation est une forme de pédagogie. Éduquer et instruire le public, c'est s'assurer qu'il possède les codes nécessaires à l'écoute d'une musique. De cette façon, on s'assure aussi qu'une relation s'établit entre le public et l'artiste. Ce concept de relations est primordial dans la réussite d'un concert selon Christopher Small.

Dans les concerts que nous avons observés, la médiation est utilisée de façon explicite. On explique brièvement le contexte de création de l'œuvre, souvent dans des termes plutôt techniques et historiques. C'est de cette façon qu'on utilise la médiation. Une fois les

---

<sup>31</sup> Emmanuel Bigand, 2010, Cerveau & Psycho



explications terminées, le lien avec le public est bien souvent rompu. Dans la plupart des concerts observés, les musiciens font une brève présentation des pièces avant de la jouer. Parfois en terme très technique, par exemple lors du concert de la SMCQ, parfois de façon plus anecdotique, comme le fait l'ensemble Paramirabo, les explications sont extérieures au déroulement de la pièce. Les informations intellectualisent l'œuvre. On parle de date, de numéro d'opus, d'instrumentation et d'interprètes, mais on suggère rarement une mélodie à écouter, un rythme à surveiller, une citation connue. Nagano, chef de l'OSM, tente une approche plus près du public. Il s'adresse à ses spectateurs dans la plupart de ses concerts. Cette attitude brise d'une certaine façon le dogme du chef d'orchestre distant et mystérieux, mais l'œuvre en elle-même n'est pas modifiée par les explications. On n'intervient pas dans le processus de performance, mais dans le processus de présentation. Kent Nagano s'efforce de parler au public à chaque concert. Cette attitude lui vaut certains reproches des plus puristes, comme le démontre l'extrait suivant, tiré d'une critique de La Presse :

« On est venu écouter le *Requiem allemand* de Brahms, on s'est efforcé de retrouver l'esprit de recueillement qui s'impose, et voici que Kent Nagano, au lieu de donner à l'orchestre le signal attendu, se retourne vers l'auditoire pour blaguer sur les chaises qu'on a oublié d'apporter aux deux solistes. » (Gingras, La Presse, 2013)

Fait intéressant, l'OSM partage sur son site internet un document qui nous indique quand applaudir. Dans ce document, il est indiqué qu'il faut attendre que le chef d'orchestre ait baissé les bras et se soit retourné vers le public. Les codes implicites du concert sont ainsi expliqués aux spectateurs et on s'assure du respect du protocole. Voici l'extrait du site de l'OSM :

#### Quand doit-on applaudir?

On applaudit à la fin de chaque pièce. Cependant, il est parfois difficile de savoir si la pièce est vraiment terminée, car elle peut comporter plusieurs parties. Voici un conseil à ce sujet : lorsque le chef d'orchestre baisse ses bras et se retourne vers le public, cela signifie que la pièce est terminée. C'est donc le moment d'applaudir.<sup>32</sup>

<sup>32</sup> Site internet de l'OSM : <http://www.osm.ca/fr/decouvrez-losm/la-decouverte-du-monde-musical/que-se-passe-t-il-au-concert>

Cette explication, dont le ton est quelque peu infantilisant, s'adresse directement au nouveau public, à celui qui ne vient pas au concert. Ce qui est intéressant avec cet extrait, c'est que l'OSM ne nous explique pas qu'il faut respecter l'écoute des autres spectateurs ou alors le musicien qui se concentre sur sa musique, mais ne fait qu'exposer le rituel du concert en nous disant qu'il faut applaudir à la fin, mais pas entre les sections. Il n'est aucunement question de la raison de ce rituel, mais on nous demande de l'appliquer.

#### **5.4 La mise en scène de la musique**

La mise en scène est presque absente de la présentation des concerts classiques. En observant certains concerts jazz, nous avons pu noter que les éclairages permettaient entre autres d'attirer l'attention du public sur le musicien qui exécute un solo. Si le public participe davantage aux concerts populaires, les musiciens aussi. Dans plusieurs concerts classiques, les musiciens sont accompagnateurs et ont un rôle plutôt passif. Par exemple à l'OSM, le chef est la vedette. Les musiciens ne sont pas mis à contribution dans le lien avec le public. Plusieurs semblent s'ennuyer sur scène lorsqu'ils ne jouent pas. Il n'y a pas de réelle interaction entre les musiciens. Alors qu'en jazz ou en musique populaire, les musiciens interagissent entre eux. Nous l'avons observé dans les concerts qui mariaient le classique et le jazz, les musiciens jazz avaient grandement tendance à communiquer davantage avec les autres artistes. Ce dynamisme constant dans les interventions permet aux concerts populaires et jazz d'offrir au spectateur une expérience du concert qui n'est plus basée uniquement sur l'écoute.

Les éclairages sont bien différents d'un style de musique à l'autre. Lors des concerts populaires, les éclairages mettent l'accent sur les artistes sur scène. Ils font partie d'une mise en scène, proposant même des projections. Ils soulignent un solo ou un musicien à regarder. L'éclairage est dynamique. En classique, l'éclairage est statique. Dans aucun concert, nous n'avons pu observer des éclairages dynamiques qui permettent au spectateur de se concentrer sur un soliste. À l'OSM, les éclairages ne sont pas tamisés durant le concert, on voit très bien les visages des gens assis au balcon. Ce choix d'éclairage permet certes de consulter le

programme, mais nuit d'une certaine façon à la concentration et à l'écoute de la musique, puisque le spectateur est ainsi conscient d'être au concert. Il regarde les autres regarder le concert et il se sait également épié. La concentration est ainsi partagée entre l'écoute et la conscience de l'écoute. Ces éclairages intensifient le phénomène de *s'écouter écouter* dont parlait Peter Szenky (2000).

L'éclairage sombre possède des caractéristiques particulières qui peuvent rendre l'expérience du concert bien différente.

Le noir même est un dispositif technique qui, favorisant l'oubli de soi, autorise les comportements d'enthousiasme et d'extériorisation qui feraient honte en plein jour, mais qui installe ici l'ambiance et font chauffer peu à peu tant la salle que le chanteur. (Hennion, 2007, p. 337)

Cette citation d'Antoine Hennion provient de son expérience de concert rock. Le noir absolu de la salle oblige les regards vers la scène illuminée. Chacun est seul avec lui-même devant le spectacle tout en sentant la transe de la foule. Le noir, comme l'explique Hennion, favorise les débordements puisque le spectateur se sent à la fois seul et entouré. Il devient individu mû par une pulsion collective. Est-ce cela qui explique les éclairages clairs de l'OSM et de la salle Bourgie? Le public est-il plus calme lorsqu'il se sent observé? Il est pertinent de nous demander si cette stratégie a pour but de contenir les ardeurs des néophytes qui s'aventurent à la Maison Symphonique et surtout de bien établir la différence entre le spectacle rock et le spectacle classique.

La scène seule peut aussi être considérée comme un élément de médiation. Lorsqu'on aperçoit une scène, on sait qu'il y aura spectacle. La scène crée une attente et le spectateur se prépare au spectacle.

La scène rehausse et désigne l'artiste, elle sait aussi le cacher, derrière son rideau, grâce à elle, il se fait attendre. [...] La scène désigne sa place au public, rendu homogène à la fois par la pénombre, par la convergence des regards vers la lumière, par la disposition des fauteuils [...] chacun dans le noir a l'artiste à lui tout seul. (Hennion, 2007, p. 337)

Cette scène crée automatiquement un lien fort entre le public et l'artiste.

La scène comme rapport direct, physique, entre l'artiste et le public : ce partage que réalise localement le dispositif de la salle de spectacle entre l'artiste d'où tout vient et un public en fusion qui se reconnaît en lui [...](Hennion, 2007, p. 337).

La scène contribue à théâtraliser l'événement musical. Elle crée une attente, une anticipation, une dramatisation de l'événement. Tous les yeux sont tournés vers elle et chaque spectateur est dans l'attente de la performance. La scène vide accentue l'effet d'attente et de désir. Nous notons que dans le cas des concerts présentés par l'OSM, la scène n'est jamais vide. Les musiciens sont sur scène, nettoyant et réchauffant leurs instruments. Plusieurs ont même apporté leurs effets personnels. En effet, on observe à plusieurs reprises des musiciens mettre la main dans leur sac à dos, boire une bouteille d'eau, manipuler un téléphone cellulaire. Bien sûr, lorsque le chef arrive sur scène, les musiciens cessent ces comportements. Mais cette façon d'occuper la scène de façon désinvolte désamorce complètement l'attente du public et annule d'une certaine façon l'effet de dramatisation de l'artiste sur scène. En fait, dans les concerts symphoniques, ce ne sont que le chef d'orchestre et le soliste qui sont attendus. Les musiciens de l'orchestre font partie de la scène qui accueillera l'artiste, le maestro.

Nous remarquons également que plusieurs concerts tentent de marier les genres musicaux. Certains concerts classiques présentaient des pièces jazz ou d'inspiration jazz. Malgré cette ouverture, on se rend vite compte que la forme stricte du concert classique vient encadrer le jazz alors que nous aurions pu penser que ce dernier apporterait une ouverture dans le rituel sacré du concert classique. En jazz, la scène devient un terrain de jeu où la communication entre les joueurs est nécessaire à la réussite de l'improvisation et donc de l'œuvre. Les concerts étaient présentés par des gens issus du milieu classique, c'est sans doute ce qui explique que le jazz était utilisé davantage comme un contraste, une couleur particulière, que comme un élément destiné à modifier la présentation des concerts classiques.

À part la musique en elle-même, aucun élément des concerts jazz n'a été apporté à ceux classiques : ni les éclairages, ni la mise en scène, ni les interactions tant entre les musiciens qu'avec le public. Il faut cependant admettre qu'il y a un certain risque à ajouter systématiquement des multitudes d'éléments à un art de performance, comme la musique. La musique demande une capacité d'abstraction et d'abandon du public. Ainsi, il ne faut pas nécessairement travestir l'événement en faisant de ce dernier un spectacle multimédia ou multidisciplinaire. Il s'agit plutôt de permettre au spectateur d'écouter la musique dans les meilleures conditions possible.

### 5.5 Le cas de l'OSM

L'OSM, dans son désir d'attirer du public, tente de créer un certain culte autour du chef. Kent Nagano est utilisé sur toutes les campagnes de publicité et son nom apparaît bien plus gros que le nom des œuvres et des compositeurs. On veut créer une fidélisation du public en les encourageant à se déplacer pour voir Nagano, beaucoup plus que pour écouter les œuvres. Comme il est de nos jours très facile d'avoir accès à de bons enregistrements de musique classique, il peut s'avérer difficile de faire sortir les gens de chez eux pour voir un concert. Le culte du chef que propose l'OSM vient donner une raison au public de venir aux concerts. Nagano est devenu le porte-étendard de la musique symphonique au Québec.

Nagano a réussi à apparaître comme un personnage populaire, lui l'intello. En tout cas — tout comme Yannick Nézet-Séguin au Métropolitain —, il a cassé une image hautaine de la musique classique.<sup>33</sup>

Ainsi, tout comme son collègue de l'orchestre métropolitain de Montréal, Kent Nagano est devenu une figure marquante de la musique classique et propose une approche moins élitiste de la musique classique. Cette figure, accessible et sympathique, contribue largement à rendre les concerts de l'OSM plus populaires.

---

<sup>33</sup> Christophe Huss, *Le devoir*, avril 2013 : <http://www.ledevoir.com/culture/musique/375456/kent-nagano-ce-succes-qui-derange>



L'OSM est maintenant en résidence à la Maison Symphonique, salle majestueuse, complètement décloisonnée. En effet, les loges sont ouvertes, l'arrière-scène possède des places assises. Peu importe l'endroit où on se trouve dans la salle, on peut observer chacune des autres places. Comme nous l'avons vu au cours de ce chapitre, l'éclairage reste très clair tout au long des performances. Cela permet au public de lire les détails du programme, mais cela pourrait aussi contribuer à imposer un plus grand calme dans la salle. Le fait de se savoir observé contribuerait à éviter les réactions trop vives ou les débordements d'émotions.

Une petite visite sur la page Facebook de l'OSM nous montre une conversation au sujet des applaudissements en concert. Lors d'un concert de chant classique, ce que nous présumons être des habitués de l'OSM<sup>34</sup> (les photos et les noms ont été masqués) parlent du phénomène de plus en plus fréquent des applaudissements durant les concerts.

Le 23 février 2013, une personne dit :

Magnifique concert... sauf que les gens qui applaudissent entre les mouvements, je n'en peux plus !!!! Il faut faire quelque chose. Pourquoi ne pas annoncer au même moment que vous demandez d'éteindre les cellulaires, d'applaudir qu'à la fin (source : page Facebook OSM)

Il faut mentionner que ce commentaire a été « aimé »<sup>35</sup> par cinq autres usagers en date du 26 mai 2013, date de la consultation de la page.

---

<sup>34</sup> voir appendice C

<sup>35</sup> Sur Facebook, les usagers peuvent manifester leur approbation d'un commentaire ou d'une photo en appuyant sur un bouton « j'aime ». On peut alors voir le nombre de personnes qui ont aimé un commentaire.



Le 24 février : une autre personne ajoute ce commentaire « aimé » par quatre usagers :

Can someone tell your Sunday concerts goers to STOP clapping between the movements of a piece? It's not only distracting and kills the unity of a masterwork, it is an insult to the artists, the musicians and the public who shows their appreciation by respecting the music in silence. This is becoming a regular annoyance every time we go to a Sunday performance... It is fine to renew your public but there are some basics to follow in a concert hall and it is as important as turning off a cell phone! (source : page Facebook OSM)<sup>36</sup>

À la même date :

J'admets les applaudissements sont de plus en plus nombreux entre les mouvements surtout durant les concerts des week-ends... Aujourd'hui c'était même avant la fin du deuxième mouvement lent du concerto. (source : page Facebook OSM)

Ce à quoi l'OSM répond : « Bonjour Mme \*\*\*, merci de votre commentaire. Nous prendrons les mesures nécessaires pour améliorer la situation. » (source : page Facebook OSM)

Nous pouvons noter de cette conversation sur un réseau social que les habitués du concert sont agacés par les comportements des nouveaux spectateurs de l'OSM. « It's fine to renew your public but there are some basics to follow [...] ». Tout comme Claude Gingras le mentionnait dans une de ses critiques, l'OSM tente d'attirer un nouveau public à ses concerts et par le fait même, introduit des néophytes dans le rituel du concert. Ces nouveaux venus ne connaissent pas les codes implicites et cela irrite les habitués. On assiste dès lors à une dichotomie entre les connaisseurs et les profanes.

---

<sup>36</sup> Traduction : « Est-ce que quelqu'un pourrait dire aux spectateurs des concerts du dimanche d'ARRÊTER d'applaudir entre les mouvements des pièces ? C'est non seulement déconcentrant et cela tue l'unité de l'œuvre d'art, mais c'est une insulte aux artistes, aux musiciens et au public qui démontre son appréciation en respectant la musique en silence. Ce comportement devient un ennui régulier chaque fois que nous allons à un concert du dimanche. C'est bien de renouveler le public mais il y a certaines règles de base à respecter dans une salle de concert comme par exemple le fait d'éteindre son téléphone cellulaire »

La réponse de l'OSM est symptomatique de la situation. Plutôt que de tenter de justifier le comportement des nouveaux spectateurs, ou alors d'expliquer le phénomène, le webmestre de l'OSM donne d'emblée raison à ceux qui se plaignent et promet d'améliorer la situation.

L'OSM est probablement l'institution musicale la plus connue au Québec. Orchestre réputé, comptant d'innombrables enregistrements, accueillant les plus grands solistes internationaux, il a su se tailler une place de choix dans le monde de la musique. D'anciens directeurs comme Charles Dutoit sont accusés d'entretenir le mythe du musicien distant et surtout de créer un climat de travail difficile. D'ailleurs Charles Dutoit est qualifié de « personnalité controversée, [qui] exige énormément et passe pour être un dictateur vampirisant les artistes. » (Pastori, 2007) À l'opposé, le nouveau chef d'orchestre fait constamment des tentatives de rapprochement. Kent Nagano parle à son public, se retourne vers lui, cassant de ce fait l'image du chef méprisant. Il encourage l'OSM à faire des activités de médiation, prête son visage aux publicités de l'institution. Bref, il milite pour l'accessibilité à l'art symphonique. Les projets de musique dans les parcs, les concerts pop-symphoniques avec des artistes connus invités, les spectacles de lancement de saison à grand déploiement avec projections et danseurs, sont autant de projets qui tentent d'attirer un nouveau public au concert. Cependant, ces tentatives de rapprochement sont autant louangées que critiquées. Autant les adeptes de la médiation sont ravis de constater les progrès de l'OSM, autant les puristes se choquent des changements apportés au concert, aussi minimes soient-ils : il faut rappeler que la forme des concerts de l'OSM ne change pas, même si le chef s'adresse beaucoup plus à son public.

Si l'OSM s'installe comme chef de file dans la médiation culturelle, il faut prévoir que d'autres ensembles suivront son exemple.

## 5.6 Synthèse

Le langage musical est en constant changement. De la forme sonate de Mozart et du contrepoint de Bach, nous sommes maintenant passés à des formes ouvertes et au langage atonal. Nous avons vu que, malgré les innovations du langage musical, la façon de présenter la musique est restée sensiblement la même et ce depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle. Au cours de ce chapitre, nous avons lancé plusieurs pistes d'interprétation quant à l'utilisation de la médiation dans la présentation de la musique. Nous constatons que la musique passe obligatoirement par des médiateurs et que ceux-ci la modèlent, la transforment et la réinventent à chaque concert, chaque fois de manière différente. Les médiateurs invisibles dont parle Nathalie Heinich sont tout à fait présents dans les concerts. Ces éléments n'occupent bien souvent qu'une place de second ordre, mais il demeure qu'ils sont essentiels à la réussite de l'événement

Une scène, un éclairage, un lutrin, un musicien sont autant de médiateurs possibles. Si l'institution détermine les publics, le contexte de réception et la programmation, les objets présents au concert influencent les comportements des spectateurs. Nous avons vu que le public est lié intimement à l'artiste qu'il vient voir et inversement, l'artiste ne peut présenter sa pièce sans public qui vient l'entendre. Ces relations sont déterminées par les médiations présentes durant l'événement, mais aussi celles qui encadrent l'arrivée et le départ du public. Comme l'auteur Christopher Small l'expliquait, l'acte du *musicking* établit dans le lieu où il se produit une série de relations au sein desquelles on retrouve le sens même de cet acte. On retrouve celles-ci non seulement parmi ces sons organisés qui sont traditionnellement considérés comme le sens même de la musique, mais aussi parmi les gens qui prennent part, à différents degrés et selon différents rôles, à la performance. (Small, 1998)

Nous constatons que l'arrivée de nouveaux visages dans les salles de concert crée une déstabilisation de l'ordre établi. Les néophytes, ne connaissant pas le rituel quasi sacré du concert, applaudissent quand bon leur semble et ne respectent pas les codes implicites des événements au grand dam des habitués. On tend à uniformiser les réactions au concert. Les éclairages très clairs de la Maison Symphonique seraient peut-être liés à un désir de garder un

comportement calme et réglé pendant les concerts, puisque se sachant vu, le spectateur ne se livre pas à des manifestations spontanées. Cependant, l'espace du concert tend tout de même à être redéfini. On sent une nette tendance à se rapprocher du public, à le toucher différemment et surtout à le mettre à contribution dans l'acte de performance. Il est donc peut-être temps de revoir complètement l'espace du concert, c'est-à-dire non seulement promouvoir une médiation par des personnes, mais bien favoriser une expérience englobante du concert.

Nous avons l'impression que nous arrivons à un tournant de la performance en concert. Autant les musiciens semblent soucieux de présenter leurs œuvres différemment, sans toutefois savoir comment, autant le public se renouvelle et apporte un vent nouveau dans les salles de concert. Loin de voir ces éléments nouveaux comme étant des irritants ou de possibles agacements, il faudra peut-être les percevoir comme un signe de renouveau de l'espace du concert public.

En s'inspirant des scènes populaires et jazz où les médiateurs favorisent le confort du spectateur tout en lui permettant certaines manifestations, le concert classique pourrait gagner le pari du renouvellement du public, pari jusqu'alors difficilement gagné. Il ne s'agit pas de faire des compromis sur la qualité de la musique, fait essentiel à la réussite d'un concert classique, mais bien d'utiliser des médiateurs qui permettraient une plus grande liberté de réception de la part du public. Éclairages sombres, projections, musique plus forte, concert plus court, critiques plus ouvertes au changement sont autant d'éléments empruntés à la scène populaire et jazz qui pourraient être envisagés dans le concert classique.

Mais, le concert classique demeure une institution solide. Repenser la présentation de la musique classique demande du temps, des ressources et beaucoup de travail. Il ne faut pas oublier que le concert permet au public d'écouter une œuvre grandiose dont les subtilités et les nuances ne doivent pas être perdues au profit d'une plus grande accessibilité. De plus, la musique classique et tout particulièrement la musique contemporaine font partie d'un champ de production restreint. Comme Pierre Bourdieu l'expliquait, l'extrême autonomie de ces

champs isole d'une certaine façon l'art classique. Cet isolement, loin d'être automatiquement néfaste, est parfois même considéré comme salubre. En préservant la musique classique de l'influence des autres champs, on s'assure d'une certaine façon de la survie de l'art, et ce de façon inaltérée. C'est d'ailleurs l'essence des propos d'Adorno qui souhaitait garder l'art classique pur et inaltéré. Mais que souhaitent réellement les musiciens classiques et les acteurs de ce milieu? Il est juste de nous poser la question. Si l'ouverture et l'accessibilité sont garantes d'un public plus large, il est indéniable que le risque de travestissement et de perte d'autonomie est grand lorsqu'on ouvre les frontières d'un art classique.

L'autonomie du champ de production restreinte amène certes quelques avantages. Elle assure entre autres à l'artiste de pouvoir évoluer dans un milieu exempt de compromis et d'être ainsi reconnu d'abord par ses pairs sans se soucier de la contrainte qu'amène la reconnaissance du grand public. En effet, plus le public est large, plus il est risqué de se contraindre à créer pour lui, perdant ainsi de vue la pureté de la création. Il en va de même pour les concerts. Plus on ouvre les concerts aux néophytes, plus on risque d'en perturber le déroulement et peut-être même d'en modifier le rituel. C'est un risque que tous ne sont pas prêts à prendre. En ne se souciant pas de l'accessibilité des œuvres et des événements, le milieu classique et plus particulièrement le milieu contemporain gardent leur art et leurs performances intactes et ne les soumettent pas aux dictats du marché et de la demande d'un public croissant. Ils s'assurent aussi que les musiciens autant que les spectateurs qui évoluent régulièrement à l'intérieur du champ n'aient pas besoin d'explications pour comprendre les œuvres présentées puisqu'ils sont initiés et font partie du champ. De ce fait, on garantit le confort des initiés dont l'écoute n'est pas perturbée par les nouveaux venus. On s'assure ainsi d'un dialogue entre prosélytes sans avoir à rendre le discours accessible aux néophytes. L'ouverture et l'accessibilité peuvent donc constituer un irritant, obligeant les institutions et surtout les habitués à changer leurs habitudes et à rendre compréhensible un dialogue jusqu'alors réservé aux initiés. Cela explique le refus, ou du moins la difficulté, de changer le rituel du concert et d'y apporter des éléments de nouveauté et de médiation.

Le concert classique, dans tous ses paradoxes, est un objet vivant qui ne doit pas être figé dans le temps. Le grand public doit oser écouter une musique différente et doit apprivoiser la musique classique, tout comme cette dernière doit apprivoiser les nouveaux publics qui viennent visiter les salles de concert. L'antinomie entre l'accessibilité et la pureté de l'art est cependant loin d'être finie.

Cette citation du compositeur québécois Denis Gougeon, célèbre internationalement pour ses œuvres qualifiées de difficiles, mais accessibles, démontre que plusieurs musiciens se soucient de toucher le public et tendent à une ouverture de leur musique vers le spectateur. Il considère que «la communication est l'essence même de la création [et que] toute œuvre doit viser à toucher l'autre».<sup>37</sup> Ambassadeur de la musique contemporaine québécoise à travers le monde, Gougeon milite pour le développement de nouveaux publics et l'enseignement de la musique chez les jeunes. Pour lui, les élèves d'âge primaire et préscolaire sont le public de demain, et c'est eux qu'il faut former à écouter de la musique classique. Si le milieu de la musique classique a longtemps été fermé, voire hermétique, de plus en plus de musiciens et de compositeurs désirent s'ouvrir vers le public et rechercher de nouvelles façons de se faire entendre.

En conclusion, la médiation permet de créer un espace qui optimise les conditions de réception de la musique. La médiation favorise l'accès à l'art, sans pour autant faire de compromis sur la liberté de création et la qualité de l'œuvre. Elle ne transforme pas l'art classique en art populaire pour autant. Une symphonie, même avec des stratégies de médiation optimales, reste une œuvre pour orchestre symphonique avec des instruments classiques. Au-delà du désir d'être divertie, le public veut vivre une expérience dans les concerts. Cette expérience facilitera le transport des émotions et ces émotions favoriseront le plaisir de l'écoute. Et finalement, le plaisir de l'écoute et de l'expérience amènera les gens au concert. De plus, la médiation va au-delà de la simple médiation de l'œuvre, elle doit englober le lieu, l'institution et le genre musical. Il ne suffit pas d'expliquer l'œuvre, mais bien de tout mettre en place pour que l'écoute de l'œuvre soit la meilleure possible.

---

<sup>37</sup> Analekta. 2013. En ligne. <http://www.analekta.com/artistes/?gougeon-denis.html>.



Finalement, la médiation sert à créer un espace où toutes les conditions seront réunies pour permettre une réception parfaite de l'art, un espace où la musique peut vivre et où le spectateur sera confortable et disposé à l'entendre.

Bien que les résultats de la présente analyse aient été prévisibles, la réflexion qu'elle suscite est pertinente et essentielle. En effet, au-delà du simple état des lieux, le questionnement sur la façon de présenter la musique classique est à peine amorcé au Québec. On retrouve certes plusieurs initiatives chez des ensembles connus et moins connus, mais il demeure que l'ensemble de la population musicale craint le changement. Ainsi, ouvrir le débat sur la question et confronter la communauté musicale à des résultats guère reluisants pourrait permettre d'élargir notre perspective quant à la présentation de la musique. Les paramètres de base du concert ne peuvent être changés. Il y aura toujours des musiciens qui se produisent sur une scène devant un auditoire. Cependant, il est possible de modifier, de changer, de transformer plusieurs autres éléments du concert, dont les éclairages, l'accueil des spectateurs, le décorum et la dramatisation de l'espace scénique.

Dans toute la question de la médiation, on se heurte bien souvent au milieu et aux initiés. La crainte du compromis, qui prend ici une connotation péjorative, limite en quelque sorte les transformations de l'espace concert. Le compromis est perçu comme devant obligatoirement céder une part de qualité de la musique livrée en concert, alors qu'il pourrait tout à fait en être autrement.

En fin de compte, la première question qu'on doit se poser est : qu'est-ce qu'un concert ? La question paraît simple, mais il est justifié de nous questionner sur cet événement. Pour qui les musiciens jouent ? Devant qui ? Pourquoi le font-ils ? Au-delà de la simple démonstration de talent et de virtuosité, le choix de présenter une musique devant public n'est pas banal. On peut faire un concert pour divertir, pour faire découvrir une musique, pour impressionner, pour émouvoir, pour instruire. Mais la question, aussi simple soit-elle, ne se pose pas assez souvent. Le rôle de l'institution est important dans ce débat. C'est en effet l'institution qui fixe les paramètres des concerts et devrait obligatoirement s'interroger sur la

pertinence de l'événement choisi. Les écoles de musique et les conservatoires devraient également préparer les musiciens en formation à être confrontés à ces questions. Malheureusement, dans les écoles, les jeunes musiciens ne font bien souvent qu'enchaîner des concerts à caractère pédagogique en ne réfléchissant ni à la médiation, ni au public devant lequel ils jouent. Ces questions nous permettent de réfléchir à quelles musiques sont présentées. Qu'on le veuille ou non, les stratégies de concert modifient d'une certaine façon la musique. Ainsi, avant même d'avoir entendu la musique, le dispositif du concert suppose un genre musical.

À la suite de cette présente recherche, plusieurs applications concrètes peuvent être proposées. Il est possible de présenter des programmes musicaux qui allient des pièces connues à d'autres moins connues afin de faire découvrir des œuvres au public. Une certaine mise en scène peut également être envisagée, ajoutant des éclairages subtils à la présentation musicale. En nous inspirant de la musique populaire, il serait intéressant de créer une dramatisation de l'espace scène. Comme nous l'avons vu, dans les concerts populaires, la scène est noire avant le concert, ce qui crée une attente, un suspense. Par la suite, la salle, plongée dans l'obscurité dès le début du concert, devient intimement liée à l'artiste. Tous ces changements ne peuvent se faire sans une certaine souplesse dans le décorum, sans toutefois tomber dans les excès, et sans une ouverture d'esprit de la part du milieu afin d'accueillir des néophytes.

Bref, ce qui ressort de cette recherche, c'est l'importance de la réflexion sur l'état des lieux et sur le débat qu'il provoque. Le milieu de la musique classique a été trop longtemps sclérosé et associé à une élite austère. Le questionnement est soulevé, l'avenir du concert classique est entre les mains des musiciens.

## CONCLUSION

Il n'est d'œuvre qu'en situation, l'œuvre elle-même est médiation, capture et présence d'un auditeur à travers des dispositifs [...] (Hennion, 2007, p. 370)

### Le concert classique

L'étude de la musique vivante est un projet sans cesse à renouveler. Au-delà de la médiation, la musique naît et meurt à chaque concert. Si chaque musique se donne ses façons d'être présentée, chaque présentation est différente et chaque public y réagit différemment. En étudiant le concert, nous voulions percer à jour les stratégies de représentation de la musique.

Nous avons vu au cours de ce mémoire que les concerts de musique classique attiraient en général moins de spectateurs que les autres formes d'arts de performance. En comparaison, 13 % des Canadiens assistent à des concerts classiques alors que 40 % d'entre eux se rendent à des événements de musique populaire. Ces données sont issues d'une recherche de Hills Stratégies, financée par Patrimoine Canada. La même étude nous apprend que le public des concerts classiques est en grande majorité issu des grands centres urbains, aisé financièrement et instruit.

Historiquement, le concert de musique classique n'a pas toujours été ce qu'il est aujourd'hui. Avant le XVIII<sup>e</sup> siècle, le concert représentait un événement public festif où les gens se rassemblaient pour partager et où les réactions spontanées fusaient tout au long du spectacle. Peu à peu, le public du concert est passé d'amateurs venus assister à l'événement en dilettante à un public plus instruit soucieux d'observer l'œuvre du maître dans toute sa subtilité. Ce nouveau public, plus connaisseur, a lentement transformé le concert occidental : d'abord en imposant un prix d'entrée, les moins nantis, étant souvent les moins instruits, ne

pouvaient plus avoir accès au concert ; ensuite, en installant un rituel d'écoute précis. Le silence a donc fait son apparition dans les salles de concert en même temps que le public devenait plus instruit. À ce silence s'est ajouté le rituel de l'applaudissement, désormais en deux temps, le premier étant celui des réactions retenues pendant la pièce, le deuxième constituant la manifestation des émotions une fois la pièce terminée. (Ledent, 2009) L'écoute de la « grande musique » du XVIII<sup>e</sup> siècle demandait certes une plus grande concentration, mais la scission des publics en deux pôles, les connaisseurs et les incultes, a contribué à l'ostracisme d'une classe moins instruite qui n'était plus la bienvenue dans les salles de concert.

Le concert d'aujourd'hui est encore teinté de cette lutte des classes. Le public instruit, urbain et aisé vient au concert en connaisseur et ne tolère pas d'écart de conduite. Le néophyte quant à lui ignore les codes implicites de l'événement, applaudit à tout moment et dérange.

Au cours de ce présent mémoire, nous nous questionnions sur l'état des concerts actuels. Nos questions de recherche étaient les suivantes :

***Questions de recherche générales :***

- Quel est l'état du concert classique aujourd'hui?
- Comment la médiation est-elle présente dans ces concerts et comment l'utilise-t-on?
- Comment le dispositif du concert est-il mis à contribution en tant qu'éléments de médiation?

***Questions spécifiques :***

- Comment s'organise la médiation dans le contexte de musique classique au Québec?
- Comment, dans une posture du spectateur, peut-on recevoir la musique classique telle que présentée au Québec?
- Que propose-t-on comme musique lors de ces concerts?

Ultimement, nous tentions de répondre à cette question centrale : comment la musique classique est-elle présentée au Québec et comment la médiation s'insère dans le contexte de production publique des œuvres ? Les observations ainsi que les analyses que nous en avons faites permettent d'expliquer comment la musique classique est présentée au Québec. De plus, notre cadre théorique ainsi que les interprétations que nous avons effectuées ont permis de comprendre comment la médiation intervenait dans le contexte de performance publique.

Ainsi, tout en tentant de mieux comprendre comment les concerts de musique classique étaient présentés au Québec et comment la médiation était employée, nous posons un regard plus juste sur la façon de mettre en scène la musique. Tout en s'inscrivant dans la foulée des études en médiation culturelle, notre mémoire propose une analyse que très peu d'études ont effectuée, soit celle des concerts classiques présentés au Québec.

Afin de répondre à nos questions de recherche, nous avons effectué des observations de concerts. Entre 2011 et 2013, nous avons observé une dizaine de concerts selon une approche participante périphérique. Nous avons adopté la posture du spectateur tout en évitant d'intervenir dans le déroulement de l'événement. Les concerts ont été choisis en fonction de la variété des salles, des ensembles et du genre musical.

Plusieurs auteurs se sont penchés sur la question de la médiation. Nous avons retenu les concepts d'Antoine Hennion, de Nathalie Heinich et de Pierre Bourdieu, ainsi que le concept de *musicking* avec Christopher Small.

Les concerts de musique classique sont bien souvent liés à une institution. La notion d'institution vient encadrer la création et la présentation des pièces de musique classique. L'institution, comme nous l'avons vu, permet la réalisation de certains concerts et son encadrement détermine le type de public qui se rendra au concert.

La médiation constitue tout ce qui est entre l'artiste et le public. Ainsi, elle peut à la fois être une personne ou une chose. Les lutrins, les programmes, les éclairages sont autant d'éléments qui font partie de la médiation d'un concert. Tout comme Nathalie Heinich l'expliquait, Small parle des objets qui sont présents au concert et qui sont autant nécessaires que secondaires. Au-delà des ces objets, le concert accueille donc plusieurs types d'acteurs dont les rôles varient, mais contribuent à la réussite de l'événement. Il s'agit des médiations invisibles.

Nous avons vu que le concert était un lieu sacré dont le rituel et le cérémonial sont réglés par un ordre implicite qui n'est pas remis en question. Chaque personne qui entre dans la salle de spectacle participe de façon volontaire ou non à ce rituel, se soumettant à l'ordre établi et aux contraintes sociales du concert. Small décrit le concert comme une série de relations qui connectent les différents acteurs de façon complexe et enrichissante. De ces relations naît l'action de la musique, soit le *musicizing*. La médiation de la musique passe par les personnes et les choses qui entourent le fait musical.

## Résultats

À la suite des observations et de l'étude des concepts théoriques, nous sommes arrivés à décrire l'état des concerts de musique classique et les stratégies de médiation employées. Nous sommes arrivés à plusieurs constats. D'abord, il est indéniable que l'institution joue un rôle majeur dans la présentation des concerts. En donnant aux ensembles les ressources tant financières que matérielles, l'institution devient garante de la présentation de la musique sur scène. Sans un organisme subventionnaire, très peu d'ensembles arriveraient à présenter un événement public. L'institution peut à la fois être un organisme subventionnaire, comme mentionné plus haut, mais elle peut aussi représenter le milieu de la musique. Par exemple, l'institution de la musique contemporaine impose aux ensembles jouant ce genre de musique de respecter un code musical implicite. Il serait impossible de voir des ensembles de musique actuelle présenter des pièces classiques ou baroques.



En fait, tout découle de l'institution. Le public, la musique, la présentation, tout est déterminé par cette dernière. Une salle prestigieuse comme la Maison Symphonique et la salle Bourgie n'attire pas le même public qu'un café ou un bar. Le décorum qu'apportent ces salles influence automatiquement le public et le rituel sacré du concert y est beaucoup plus respecté que dans les plus petites salles. Par exemple, nous avons noté que le ton baisse aussitôt que les gens entrent dans la salle. Si les conversations sont vives et animées à l'extérieur, elles se font à voix basse dès l'entrée dans la salle, et ce même si le concert n'est pas commencé.

Nous avons également observé les procédés de mise en scène de la musique. De ce côté, nous avons noté qu'aucune mise en scène n'est utilisée, si ce n'est que quelques déplacements prévus dans l'espace. Les éclairages sont statiques dans la plupart des cas, allant même jusqu'à être clairs dans les grandes salles comme la Maison Symphonique et la salle Bourgie. Le concert jazz que nous avons observé présentait le plus d'éléments de mise en scène et d'éclairages dynamiques. Nous avons noté que le concert lui-même peut être utilisé comme élément de médiation, la scène créant un lien particulier entre le public et l'artiste.

Mis à part le concert jazz à l'Astral, tous les concerts classiques respectent le rituel en cinq temps du concert, c'est-à-dire l'entrée du public à voix basse, l'entrée des musiciens dans le silence de la salle, les applaudissements, la musique dans le silence de la salle, les applaudissements pour conclure la pièce. Peu importe le style musical, l'endroit et la réputation de l'ensemble, la formule du concert est la même. Force est de constater que même si le langage musical innove et se transforme continuellement, la façon de présenter la musique classique reste sensiblement la même. Ainsi, nous présentons plusieurs musiques en concert, mais la forme de la présentation reste la même. Bien sûr, nous retrouvons quelques interventions qui ajoutent une couleur différente aux concerts, mais la structure formelle du concert n'est jamais ébranlée. Ce qui est nouveau, c'est le fait de s'adresser au public. Kent Nagano le fait, les petits ensembles le font aussi. Cette forme de médiation pédagogique a pour but d'expliquer les œuvres présentées.

### **Limites et pistes de recherches**

Ce mémoire constitue en quelque sorte le point de départ d'une étude plus large sur le concert de musique classique présenté au Québec. Dans une autre recherche portant sur la médiation, il serait intéressant de nous pencher plus en détails sur la réception du public. Des auteurs comme Dominique Pasquier, Antoine Hennion, Éric Maigret, Daniel Dayan, Gomart et Maisonneuve se sont penchés sur la question. Ainsi, tout en abordant la question de la réception des publics, il nous serait possible d'approfondir les interactions entre les artistes et les spectateurs. Si la musique passe obligatoirement par des médiateurs pour se rendre au public, il est intéressant de comprendre comment le public utilise la médiation pour faire sien la musique qu'il écoute. Une fois que la musique dépasse les producteurs et les médiateurs, elle appartient au public qui la reçoit, l'interprète et fait de l'expérience concert un tout cohérent.

Dans la foulée de ces études, nous pouvons également nous pencher sur la production et les industries culturelles québécoises. Comme nous n'avons pas effectué d'entrevues, nous ne connaissons pas l'effet direct de la médiation sur le public. Aussi, il serait pertinent d'interroger les producteurs et les musiciens afin de connaître leur vision de la présentation de la musique sur scène. Il pourrait également être intéressant d'approfondir le cas de l'OSM et d'étudier les stratégies de médiation particulière à cet ensemble.

## Commentaire

La musique pour exister « doit activer une foule de participants, hommes et choses, instruments et écrits, lieux et dispositifs. » (Hennion, 2007, p. 290) Elle n'existe que lorsqu'elle est montrée et disparaît lorsqu'elle n'est plus entendue. La musique est un sujet vibrant, continuellement changeant et fuyant. Cette fugacité en fait autant sa faiblesse que sa force. Bien que le regard que nous posons sur l'état des concerts soit critique, il n'en demeure pas moins que nous reconnaissons la passion des musiciens pour leur art et la fidélité du public. Si nous sentons que le concert tel que présenté de nos jours est à un tournant, nous ne remettons pas en question ses fondements. Le concert est ce qu'il est aujourd'hui grâce à des successions d'événements historiques et musicaux. Il ne s'agit pas de critiquer ses assises ni de démolir ses bases, mais bien de nous questionner sur la pertinence d'intégrer de nouveaux médiateurs à ce que nous connaissons déjà. Si tous les participants du concert, choses et personnes, sont d'une certaine façon mis à contribution dans l'acte de performance, il peut sans doute y avoir de la place pour quelques médiateurs supplémentaires.

Pour faire de la musique et pour aller l'écouter, il faut l'aimer. Au-delà du concert, des distinctions de classes, des médiations, il reste la musique, cet objet particulier, intemporel et fugace. Nietzsche disait : « sans musique, la vie serait une erreur »<sup>38</sup>. Nous disions, au tout début de ce mémoire, que la musique serait abordée avec respect et affection. Nous avons tenté de poser un regard lucide sur la musique de performance, mais nous ne critiquons pas le travail acharné des artisans de ce domaine, qui, sans relâche et devant sans cesse faire d'énormes compromis, font que la musique est présentée dans les salles de concert. Si nous désirons proposer qu'il est possible de renouveler l'espace du concert, nous savons que les musiciens doivent être impliqués dans ce processus. Sans eux, il n'y a plus de concert. Il faut donc tout mettre en œuvre pour que la musique continue à vivre en concert et surtout, qu'on puisse écouter ce que la musique nous donne à entendre.

---

<sup>38</sup> Citation de Nietzsche : <http://leportique.revues.org/index212.html>

**DOCUMENTS DE RÉFÉRENCE**

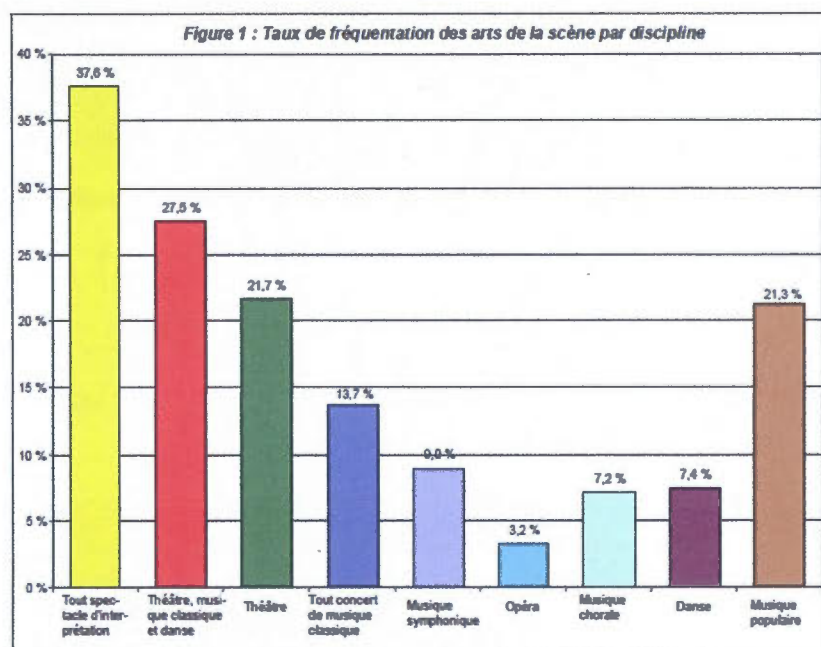
**APPENDICES**

## APPENDICE A

## Figures

## A.1. Taux de fréquentation des arts de la scène par discipline

Pour le théâtre, la musique classique et la danse groupés en une seule catégorie, les données montrent que 6,7 millions de Canadiens (27,5%) ont assisté à une représentation au moins. Ces taux de fréquentation sont illustrés dans la figure 1.



Canada. Ministère du Patrimoine canadien et Hills Stratégies recherche. 2003. *La fréquentation des arts de la scène au Canada et dans les provinces*. « Monographies de recherche sur les arts », vol 1 no1. Ottawa : Conseil des arts du Canada, ministère du Patrimoine canadien.

## APPENDICE B

## Tableaux d'analyse spécifiques aux concerts

**Tableau B.1 Hommage aux compositeurs, octobre 2011**

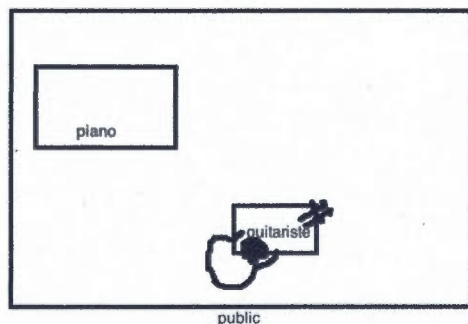
« Musique contemporaine, Rétrospective : Soirée 10<sup>e</sup> anniversaire de la résidence de compositeurs à la Chapelle », dans le cadre de la série Hommage à Ana Sokolovic de la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ), Chapelle historique du bon Pasteur, Montréal, 14 octobre 2011

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	2 heures 10 avec entracte
	Genre musical	Musique actuelle, contemporaine
	Longueur des pièces	Entre 8 et 15 minutes chacune
	Artiste et interprètes	Les compositeurs en résidence à la Chapelle depuis 10 ans
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Divers, instruments réels, instruments inventés et traitement par ordinateur
	Difficultés techniques	Divers, certaines pièces demandent un très haut niveau de virtuosité, d'autres moins
	Aisance des musiciens	Relativement élevée, on note une certaine gêne chez le guitariste et la flûtiste
	Particularités du jeu	Pièces solos uniquement
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Très peu d'explication. Deux compositeurs ont expliqué plus en détail leurs pièces à cause de l'absence des interprètes qui a forcé la diffusion de vidéos.
	Attitudes générales	Un peu froid. Les musiciens ne s'adressent pas au public.
	Explications des pièces	Aucune sauf les deux compositeurs qui doivent présenter leur vidéo.
	Accessoires et dispositifs	Instruments, lutrins, partitions,



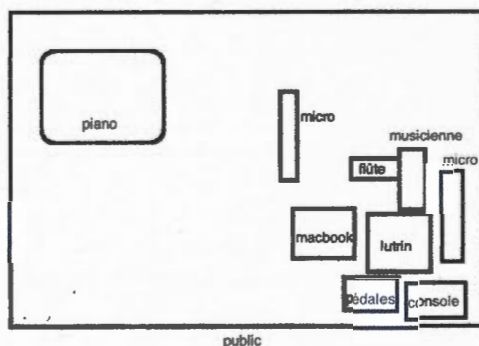
		ordinateurs, amplificateurs, vidéos, micros. Gros dispositif entre le public et les musiciens. Aucune explication sur l'utilité du dispositif.
	Décorum	Grand décorum, on ne sort pas du cadre traditionnel des concerts classiques.
Aspects « mise en contexte »	Programme	Programme avec beaucoup de textes.
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Aucune mise en scène. Les musiciens entrent et sortent et prennent un certain temps à s'installer sur scène avant de jouer. Éclairage statique, un peu tamisé dans la salle avec projecteur sur scène.
	institution	SMCQ
	Présentation	Le concert est destiné à présenter les compositeurs de la Chapelle et la SMCQ.
Aspects généraux	Lieu	Chapelle historique du Bon Pasteur. Lieu plutôt officiel. Scène au niveau du sol, le public est surélevé.
	Accueil du public	À l'arrivée dans le Hall, il n'y a personne pour accueillir le public. On se fera finalement donner un programme à l'entrée dans la salle. La conférence pré-concert était en cours, mais on ne nous invite pas à entrer. On suit finalement d'autres personnes qui entrent dans la salle.
	Applaudissements	Applaudissements réglés, seulement à la fin des pièces et à l'arrivée sur scène des musiciens.
	Bruits ambiants	Public silencieux. Un homme ronfle fort à côté de nous.
	Atmosphère générale	Nous avons l'impression que le public est très initié. Tout le monde semble se connaître, le public salue les musiciens

		comme le ferait un ami.
	Vers le concert	La Chapelle est située sur la rue Sherbrooke. On entre dans l'édifice sans savoir où aller. On doit monter à l'étage pour trouver un hall juste avant une salle d'exposition et la salle de concert. Hall très éclairé avec un bureau de travail pour la personne responsable du concert.
	Autres	Le concert était précédé d'une conférence. Cette conférence n'était pas annoncée. Il y avait peu de gens et le public arrivait pendant la conférence, l'interrompant sans cesse.

**B.1.1 Mandala (2010), pour guitare de Maxime McKingley**


Aspects pièces	
Instruments	guitare, Jérôme Ducharme
Bandes enregistrées	non
Difficulté technique	Très difficile, musicien virtuose Pièce mémorisée
Caractéristiques de la pièce	Effets de percussions sur la guitare, effets de sonore non traditionnelle (glissando, pincements...)
Code et langage	Atonalité Motifs répétitifs et sans mélodies identifiables
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	Aucune interaction
Attitude du musicien	Ne regarde jamais le public, Habillé propre, mais sans toredo On l'entend respirer
explications du musicien	Aucune explication
Autres	<ul style="list-style-type: none"> <li>- arrive sur scène, s'accorde puis commence à jouer sans faire de transition</li> <li>- Musicien placé face au public</li> <li>- Fin de la pièce marquée par le geste traditionnel du guitariste (main droite qui étouffe les cordes)</li> <li>- Il salue, sourit timidement, serre la main du compositeur et quitte la scène</li> </ul>
Accessoires	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Banc, Trépied</li> <li>- Guitare</li> </ul>
Aspects mise en contexte	
Explications du compositeur	Aucune explication
Explications du programme	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Explications assez techniques sur la pièce</li> <li>- Évocation des inspirations</li> <li>- Explique sans donner de code</li> </ul>
Commande	- Commande de Jérôme Ducharme

**B.1.2 La marée dans la bouche (2009), sur un poème de Kim Doré, pour hyperflûte-basse et électronique par Cléo Palacio-Quintin**

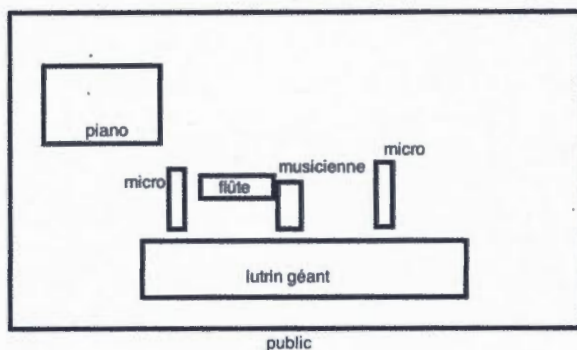


Aspects pièces	
Instruments	hyper flûte basse, Cléo Palacio Quintin
Bandes enregistrées	oui, traitement en direct de l'instrument et bandes préenregistrées de la voix d'une femme lisant un poème
Difficulté technique	Difficulté moyenne
Caractéristiques de la pièce	Effets de sonorité (sons de baleine, souffle) Très organique Percussion sur la flûte
Code et langage	Effets de sonorité de la flûte et mots reconnaissables du poème (air, éveil, temps, respire, sang, mort, terre) Effet schizophrénique
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	Aucune interaction
Attitude du musicien	Ne regarde jamais le public Habillée très décontractée
explications du musicien	Aucune explication
Autres	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Arrive sur scène, ne salue pas et commence à jouer</li> <li>- Musicien caché par toutes les installations</li> <li>- Disparaît derrière la technique</li> <li>- Fin = salut et sourire contrastants après la pièce très morbide</li> </ul>
Accessoires	<ul style="list-style-type: none"> <li>- lutrin — micro</li> <li>- ordinateur sur une table — console</li> </ul>



	- pédale — flûte
<b>Aspects mise en contexte</b>	
Explications du compositeur	Aucune explication
Explications du programme	- Explications des intentions de la compositrice - Explication du parcours de la pièce
Commande	- Commande des Productions pour le spectacle Veuillez signaler un poème et financée par le Conseil des arts du Canada.

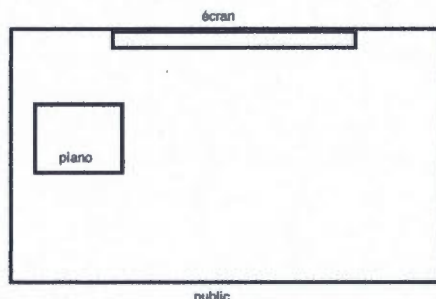
### B.1.3 AXMA (2008), pour flûte et support numérique par Michel Frigon



Aspects pièces	
Instrument	flûte traversière, Marie-Ève Lauzon
Bandes enregistrées	oui, traitement en direct de l'instrument et bandes préenregistrées de la voix d'une femme lisant un poème
Difficulté technique	Difficile
Caractéristiques de la pièce	Effets de sonorité (sons de baleine, souffle) Très organique, primitif, nerveux Sifflement, crachement, chuchotement dans la flûte
Code et langage	La bande commence seule avec de longs sifflements, puis la flûtiste commence. Sons de tonnerre, de pluie Langage hypnotisant, voire agressant par moment Inspiration Ligeti, Boulez, atmosphère identifiable
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	Aucune interaction
Attitude du musicien	Bon charisme Très impliquée dans sa pièce (ferme les yeux, sourit, bouge...)
explications du musicien	Aucune explication
Autres	- La musicienne présente le compositeur à la fin
Accessoires	- lutrin géant — micro - pédale — flûte
Aspects mise en contexte	
Explications du compositeur	Aucune explication
Explications du programme	- Explications très générales sur la conception de la pièce
Commande	- Pas précisée

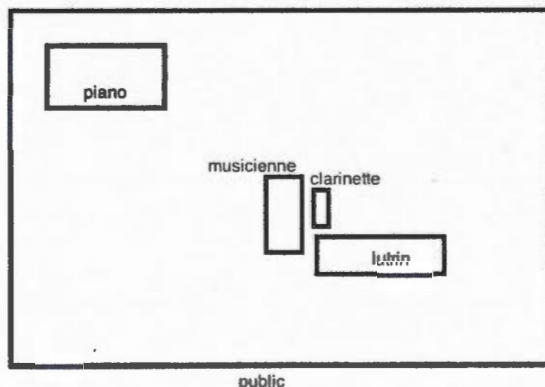


**B.1.4 Submerge Echos (?), instrument appelé Techtonic ship en exposition au musée de la Chapelle Historique du Bon Pasteur, par Paul Frehner**



Aspects pièces	
Instrument	Instrument « techtonic ship », gros instrument en métal avec une corde en acier et une caisse de résonance d'une hauteur de 8 pieds pouvant être joué avec un archet de 4 pieds en acier. Sculpture sonore, soundscape
Bandes enregistrées	La pièce était préenregistrée
Difficulté technique	Inconnue
Caractéristiques de la pièce	Effets de résonance, d'écho Il s'agit d'une sculpture sonore Effets sons de baleine encore
Code et langage	Échantillon des bruits possibles avec cet instrument Idée de rendre de façon sonore un objet exposé dans un musée
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	pas de musicien sur scène
Attitude du musicien	Bon charisme Très impliquée dans sa pièce (ferme les yeux, sourit, bouge...)
explications du musicien	le musicien n'est pas présent, c'est une vidéo
Autres	- L'animateur présente le compositeur à la fin
Accessoires	- Écran
Aspects mise en contexte	
Explications du compositeur	Aucune explication
Explications du programme	- Explications très générales sur la conception de la pièce
Commande	- Pas précisé

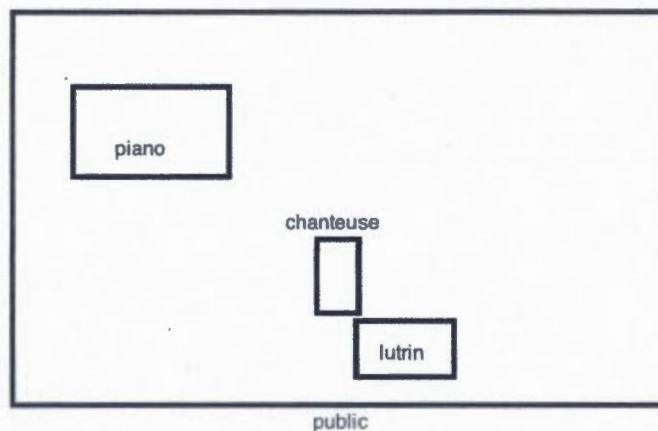
### B.1.5 Mesh, pour clarinette par Ana Sokolovic



Aspects pièces	
Instruments	Clarinette en mi bémol, Lori Freedman
Bandes enregistrées	non
Difficulté technique	Très difficile, musicienne virtuose Avec partition
Caractéristiques de la pièce	Effets sonores (respiration, chuchotement, cri...) Sons très désagréables
Code et langage	Atonalité Motifs répétitifs et sans mélodies identifiables
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	Aucune interaction
Attitude du musicien	ne regarde jamais le public, tourne les pages de sa partition (on a l'impression que la musique arrête chaque fois) Très dynamique et impliquée physiquement N'est pas face au public (mais en oblique)
explications du musicien	Aucune explication
Autres	- Commence brusquement à jouer — Habits propres
Accessoires	- lutrin - clarinette
Aspects mise en contexte	
Explications du compositeur	Aucune explication

Explications du programme	<ul style="list-style-type: none"><li>- Explications assez techniques sur la pièce</li><li>- Évocation des inspirations (Balkan et séchoir à cheveux)</li><li>- On comprend mieux le processus de composition, mais pas la pièce</li></ul>
Commande	<ul style="list-style-type: none"><li>- Commande de Lori Freedman et du Conseil des arts du Canada</li></ul>

**B.1.6 Ce que vit Kenjeke depuis la colline de Khabarovk, par Nicolas Gilbert**

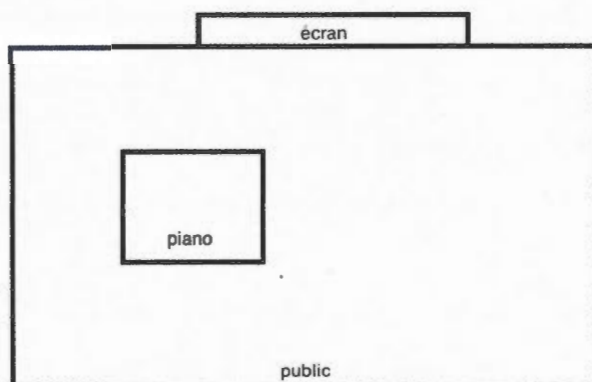


Aspects pièces	
Instruments	Voix, Dorothea Hayley, soprano
Bandes enregistrées	non
Difficulté technique	Très difficile, musicienne virtuose Avec partition
Caractéristiques de la pièce	Demande une grande implication de la chanteuse Le spectateur à l'impression d'être voyeur de la folie de la chanteuse Malaisant
Code et langage	Atonalité Sprecht gesang mais sans mots
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	Aucune interaction
Attitude du musicien	Regarde beaucoup le public Tourne les pages de sa partition (on a l'impression que la musique arrête chaque fois) Très dynamique et impliquée physiquement Théâtrale Face au public
explications du musicien	Aucune explication
Autres	- Crée presque un fou rire nerveux chez certains spectateurs

Accessoires	- lutrin
<b>Aspects mise en contexte</b>	
Explications du compositeur	Aucune explication
Explications du programme	- Histoire de la scène - Aucune explication sur le langage
Commande	- pas précisé



**B.1.7 22 Miniatures pour piano, piano-jouet et accessoires d'après les 22 arcanes majeurs du Tarot de Marseille, par Simon Bertrand**



Aspects pièces	
Instruments	piano, Jacques Drouin (grand piano et piano-jouet)
Bandes enregistrées	oui
Difficulté technique	Difficile
Caractéristiques de la pièce	Courtes pièces sur les cartes de Tarot que des amis du compositeur ont choisies
Code et langage	Atonalité logique musicale
Aspects présentation	
Interaction du musicien avec le public	absent
Attitude du musicien	pas de musicien
explications du musicien	pas de musicien
Autres	Problèmes techniques dans quelques morceaux et le public réagit
Accessoires	- piano (la salle est noire, mais le piano ouvert est éclairé) - Écran
Aspects mise en contexte	
Explications du compositeur	Mise en contexte de la pièce explication de la méthode de composition et des inspirations



Explications du programme	<ul style="list-style-type: none"><li>- Mise en contexte de la pièce</li><li>- explication de la méthode de composition et des inspirations</li></ul>
Commande	<ul style="list-style-type: none"><li>- œuvres dédiées à 22 amis et/ou collègues commanditaires de la pièce (4 sont dédiées in memoriam)</li></ul>

Tableau B.2 : La symphonie Fantastique

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	Environ 2 heures avec entracte
	Genre musical	Classique, symphonique
	Longueur des pièces	Entre 20 minutes et 45 minutes chacune
	Artiste et interprètes	OSM, dirigé par Kent Nagano, violoniste soliste invité Vadim Repin
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Orchestre symphonique, violon solo et orchestre pour le concert
	Difficultés techniques	Pièces demandant des capacités techniques élevées.
	Aisance des musiciens	Les musiciens d'orchestre sont très à l'aise. Nagano a un grand charisme, le violoniste est virtuose et professionnel
	Particularités du jeu	
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Quelques interventions de Nagano, très techniques et précises sur les pièces.
	Attitudes générales	Attitudes professionnelles, peu axées sur le public
	Explications des pièces	Il faut lire le programme
	Accessoires et dispositifs	Lutrin, partitions. Le soliste joue de mémoire.
	Décorum	Grand décorum
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Très détaillé, explication des œuvres, biographie, nom des musiciens
	Mise en scène : Éclairage, etc.	L'éclairage reste très fort pendant le concert. On voit très bien nos voisins et on peut lire le programme. Aucune mise en scène
	institution	Les grands concerts sont présentés par l'OSM et les commanditaires, la Banque Nationale du Canada, dans ce cas-ci
	Présentation	La présentation est toujours la même pour les concerts de l'OSM. Une voix nous demande de fermer nos appareils et présente

		brèvement le concert.
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Maison symphonique
	Accueil du public	À notre entrée dans la maison symphonique, nous sommes tout de suite accueillis par des hôtes et hôtesse qui vérifient nos billets, nous indiquent où aller et nous remettent des programmes. Il y a partout des employés de la Maison Symphonique pour orienter le public et répondre aux questions.
	Applaudissements	Réglés. Début et fin de pièce uniquement
	Bruits ambiants	Beaucoup de bruit ambiant, papier de bonbons, toux.
	Atmosphère générale	Atmosphère un peu sévère et peu décontractée.
	Vers le concert	Arrivée par le métro Indication claire Accueil du public dès l'entrée dans la Maison Symphonique
	Autres	

Tableau B.3 : Échos de Montréal

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	2 heures avec entracte
	Genre musical	Contemporain
	Longueur des pièces	Entre 5 et 12 minutes
	Artiste et interprètes	Louis-Philippe Bonin, saxophone ténor; Jeffrey Stonehouse, flûte/piccolo/flûte basse; François Gagné, clarinette/clarinette basse ; Aysel Taghi-Zada, violon; Viviane Gosselin, violoncelle; Krystina Marcoux, percussions/vibraphone; Gabrielle Gingras, piano
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Piano, clarinette, flûte, violon et violoncelle avec saxophone et percussion
	Difficultés techniques	Variées
	Aisance des musiciens	Relativement à l'aise, quelques petites hésitations, surtout dans la présentation
	Particularités du jeu	Ensemble à géométrie variable
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Les musiciens présentent les pièces. Présentation bilingue. Beaucoup d'hésitations et de fautes de français. Lecture quasi intégrale du programme.
	Attitudes générales	Les musiciens sont timides et ne semblent pas préparés à parler devant public
	Explications des pièces	Les explications sont techniques (tonalités, instrumentations). Quelques informations sur les inspirations des compositeurs.
	Accessoires et dispositifs	Instruments, partitions, lutrin
	Décorum	On sent que les musiciens veulent être professionnels, mais la présentation nuit au décorum.
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Informations variées et peu uniformes
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Aucune. Éclairage qui se tamise un peu au début du



		spectacle.
	institution	Financé par l'Organisme Jeunes Volontaires
	Présentation	Présente des œuvres de compositeurs québécois
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Café l'Artère
	Accueil du public	C'est un café. On entre comme dans un restaurant et on choisit notre table.
	Applaudissements	Réglés, à la fin et au début des pièces.
	Bruits ambiants	Beaucoup de bruits. Comme c'est un café, il y a des bruits de vaisselle, des gens commandent des consommations et parlent un peu.
	Atmosphère générale	Décontractée
	Vers le concert	Endroit un peu isolé. Donne l'impression de ne pas être une salle de concert. On marche sur l'Avenue du Parc en cherchant où est l'endroit qui est très isolé.
	Autres	

Tableau B.4 : La musique et le temps

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	2 heures 30 avec entracte
	Genre musical	Classique, symphonique et contemporain
	Longueur des pièces	Entre 10 et 30 minutes
	Artiste et interprètes	OSM et Kent Nagano, Jean-Efflam Bavouzet, pianiste
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Orchestre symphonique Mains (Clapping music) Métronomes (Ligeti) Piano et orchestre (Bartok)
	Difficultés techniques	Variées Pièces instrumentales de difficultés importantes Pièces pour métronome : aucune difficulté
	Aisance des musiciens	Très à l'aise. Les gens qui apportent les métronomes sont plus timides ou impressionnés.
	Particularités du jeu	Beaucoup de changements de styles et d'instrumentations. Concert hétéroclite. Longueur entre les pièces.
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Nagano s'adresse au public pour expliquer le choix des pièces très longuement, surtout pour occuper les spectateurs pendant les changements d'instrumentation.
	Attitudes générales	Très professionnelle. Les gens qui apportent les métronomes sont très sérieux.
	Explications des pièces	Nagano explique son choix de pièces.
	Accessoires et dispositifs	Lutrin, partition, métronome, beaucoup de changements de plan de scène
	Décorum	Grand décorum, sauf pour la pièce avec métronome qui accueille des gens qui sont habillés comme il leur plaît. Grand contraste avec l'orchestre.
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Très détaillé
	Mise en scène :	Aucune, les éclairages baissent



	Éclairage, etc.	à peine. Les changements sur scène sont nécessaires et ne sont pas réglés par une mise en scène.
	institution	OSM, les grands concerts
	Présentation	La présentation est toujours la même pour les concerts de l'OSM. Une voix nous demande de fermer nos appareils et présente brièvement le concert.
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Maison symphonique : le lieu est imposant et appelle à un certain respect.
	Accueil du public	Comme à tous les concerts de l'OSM
	applaudissements	Réglés, la pièce pour métronome sème une certaine confusion
	Bruits ambiants	Plutôt élevé, surtout dans la pièce pour métronome
	Atmosphère générale	Variée, l'hétéroclisme des pièces amène des atmosphères variées, allant de très décontractées, à dubitatives, à sérieuses.
	Vers le concert	Maison Symphonique
	Autres	

Tableau B.5 : Le Sacre de Paramirabo

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	2h10
	Genre musical	Contemporain
	Longueur des pièces	10 à 45 minutes
	Artiste et interprètes	Ensemble Paramirabo
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Violon, flute, violoncelle, clarinette et piano
	Difficultés techniques	Grande
	Aisance des musiciens	Virtuose, grande aisance
	Particularités du jeu	-
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Présentations bilingues des pièces, lecture du programme
	Attitudes générales	Un peu gênée, attitude très officielle au début du concert, un peu coincée
	Explications des pièces	Toutes les pièces sont expliquées
	Accessoires et dispositifs	Lutrin, chaise, partitions, support à instrument
	Décorum	Costume de concert (couleur noir et rouge), grand décorum
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Simple, description de l'ensemble, aucune mise en contexte
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Aucun, éclairage légèrement tamisé lors de la performance
	institution	Bourse de Jeunes Volontaires, Québec
	Présentation	Des objets étaient en vente pour financer l'ensemble pour sa tournée canadienne en 2013.
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Salle de récital du Conservatoire de musique
	Accueil du public	Devant la salle, on nous vend le CD de l'ensemble et on vend les billets.
	Applaudissements	Très réglés
	Bruits ambiants	Ne dérangent pas
	Atmosphère générale	officielle
	Vers le concert	Entrée dans le conservatoire, on entre dans une école. La salle est au sous-sol. Donne une impression académique.

Tableau B.6 : L'art de la fugue

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	2 heures avec entracte
	Genre musical	Baroque et Tango, forme classique
	Longueur des pièces	Entre 5 et 10 minutes
	Artiste et interprètes	Quatuor à cordes Arte Musica et la bandeoniste Jonhathan Goldman
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Quatuor à cordes + bandonéon
	Difficultés techniques	Les pièces présentent des difficultés marquées
	Aisance des musiciens	Très bons musiciens
	Particularités du jeu	On essaie de « jazzer » les pièces de Piazzolla, mais le cadre et la forme restent très classiques
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Le bandeoniste intervient à plusieurs reprises pour présenter les pièces. C'est souvent une lecture de ce qui se trouve dans le programme. Il apporte beaucoup d'informations techniques et historiques à propos de la pièce. N'explique pas réellement les choix artistiques en dehors du fait que les pièces sont toutes des fugues.
	Attitudes générales	On tente d'être décontractés, mais le cadre du concert très classique ne s'y prête guère.
	Explications des pièces	Techniques, historiques
	Accessoires et dispositifs	Micro, lutrins, partitions
	Décorum	Plutôt stricte. La salle est imposante, la scène surplombe le public.
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Très détaillé
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Éclairage assez clair dans la salle
	institution	Fondation Arte Musica
	Présentation	
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Salle Bourgie, MBAM

	Accueil du public	Dans le hall d'entrée, placiers et gens qui déchirent les tickets
	Applaudissements	Réglés
	Bruits ambiants	Beaucoup de toux
	Atmosphère générale	Grand décorum, voix baissées dès l'entrée dans la salle, gens relativement chics
	Vers le concert	On arrive par la rue Sherbrooke et on entre dans le Pavillon du musée. Les expositions sont fermées.
	Autres	



Tableau B.7 : Piazzolla plays Piazzolla

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	2 h 15 avec entracte et rappel
	Genre musical	Tango et Jazz
	Longueur des pièces	Entre 8 et 15 minutes selon les solos
	Artiste et interprètes	Daniel Piazzolla et son ensemble
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Batterie, piano, contrebasse, saxophones
	Difficultés techniques	grandes
	Aisance des musiciens	grande
	Particularités du jeu	Jazz, musique écrite avec solos ouverts
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Beaucoup d'interactions
	Attitudes générales	décontractée
	Explications des pièces	Explications avec anecdotes, histoires, souvenirs
	Accessoires et dispositifs	Beaucoup d'instruments, fils, amplificateurs, lutrins
	Décorum	Oui et non, les gens sont respectueux du musicien, mais très décontractés
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Pas de programme
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Éclairage qui vient souligner les solos, changements de couleur selon les pièces, beaucoup de jeux d'ombre et de contrastes. Les musiciens se retirent de scène lors des solos pour laisser la place au soliste
	institution	Présenté par Montréal en lumière
	Présentation	
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Astral
	Accueil du public	On doit laisser nos manteaux obligatoirement au vestiaire (quelques plaintes), on se fait déchirer nos billets et on se trouve une place nous-mêmes (pas de places réservées)
	Applaudissements	N'importe quand, lorsque c'est drôle ou émotif, après les



		solos, avant les pièces, après les pièces
	Bruits ambiants	Bruits de resto et de bar
	Atmosphère générale	Décontractée, festive
	Vers le concert	Place des festivals
	Autres	

**Tableau B.8 : Un requiem Allemand**

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	1h30 sans entracte
	Genre musical	Classique, symphonique
	Longueur des pièces	Entre 10 et 60 minutes
	Artiste et interprètes	OSM
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Orchestre symphonique et chœur
	Difficultés techniques	Grande
	Aisance des musiciens	Grande
	Particularités du jeu	Présence de deux genres musicaux différents
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Kent Nagano présente les pièces, parle des raisons qui ont motivé son choix
	Attitudes générales	Grand décorum
	Explications des pièces	Par Kent Nagano
	Accessoires et dispositifs	Scène, instruments, lutrins, chorales
	Décorum	Grand
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Détaillé
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Aucune mise en scène, éclairage clair et statique
	institution	OSM
	Présentation	Voix off qui présente le concert et demande d'éteindre les appareils électroniques
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Maison symphonique
	Accueil du public	Voir autres concerts
	Applaudissements	Très réglés
	Bruits ambiants	Bruits de toux, papiers
	Atmosphère générale	Grand décorum
	Vers le concert	Voir autre concert à la maison symphonique
	Autres	

**Tableau B.9 : The Spontaneous Sonata Project**

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	70 minutes sans entracte
	Genre musical	Contemporain et jazz
	Longueur des pièces	Une longue pièce de 70 minutes divisée en 10 mouvements
	Artiste et interprètes	Tim Brady, compositeur et guitariste ; François Bourassa, piano jazz ; Brigitte Poulin piano classique
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Piano jazz et classique, clavier, guitare électrique
	Difficultés techniques	Variées
	Aisance des musiciens	Variées, le pianiste jazz est nettement plus à l'aise que les autres
	Particularités du jeu	Les pianistes se succèdent au piano alors que le guitariste est toujours présent
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Aucune de Tim Brady ni de Brigitte Poulin. Bourassa est plus présent. À la fin d'un « solo » de Poulin, il crie Bravo. Il regarde souvent les autres musiciens qui sont beaucoup plus discrets.
	Attitudes générales	Variées, différence marquée entre jazz et classique
	Explications des pièces	Très peu
	Accessoires et dispositifs	Piano
	Décorum	Contrastes entre le jazz et le classique
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Court et simple
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Presque qu'aucune, changement de place des pianistes
	institution	SMCQ, Le Vivier
	Présentation	
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Chapelle historique du Bon Pasteur
	Accueil du public	Accueil dans le hall
	Applaudissements	Variés (réglés pour la partie

		classique, spontanés pour la partie jazz)
	Bruits ambiants	Discrets
	Atmosphère générale	Variée
	Vers le concert	Chapelle historique, on entre dans une bâtisse, on doit monter à l'étage pour arriver dans un hall
	Autres	



Tableau B.10 : E-Space, La Machine

<b>Données factuelles</b>	Durée du concert	1h15 sans entracte
	Genre musical	Contemporain
	Longueur des pièces	Entre 5 et 10 minutes
	Artiste et interprètes	Ensemble La Machine
<b>Aspects « pièce »</b>	Instrumentation	Variée
	Difficultés techniques	Grande
	Aisance des musiciens	Grande
	Particularités du jeu	Ensemble à géométrie variable
<b>Aspects « présentation »</b>	Interactions	Ici et là
	Attitudes générales	Décontractées, les musiciens se sourient
	Explications des pièces	Peu, mais efficace
	Accessoires et dispositifs	Beaucoup d'instruments et d'amplifications
	Décorum	décontracté
<b>Aspects « mise en contexte »</b>	Programme	Beaucoup de descriptions
	Mise en scène : Éclairage, etc.	Pas d'éclairage, petite mise en scène, dans les déplacements et les enchaînements
	institution	Aucune
	Présentation	
<b>Aspects généraux</b>	Lieu	Salle multimédia du conservatoire
	Accueil du public	Lorsque les portes ouvrent, les musiciens jouent déjà dans la salle
	Applaudissements	réglés
	Bruits ambiants	Peu
	Atmosphère générale	décontractée
	Vers le concert	On arrive au conservatoire. On sent que c'est une école et non une salle de concert.
	Autres	



## APPENDICES C

## Image

## C.1 Conversation sur les applaudissements, page Facebook de l'OSM



Capture d'écran, 29 mai 2013

## BIBLIOGRAPHIE

## Monographies

- Adorno, W. Theodor. 1962. *Philosophie de la nouvelle musique*. France : Gallimard, 222 p.
- Baricco, Alessandro. 1996. *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*. France : Gallimard, 130 pages.
- Baricco, Alessandro. 1999. *Constellation*. France : Gallimard Folio, 177 pages.
- Barthes, Roland, 1957. *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil, 233 pages.
- Barthes, Roland, 1982. *Essai critique III, De l'Obvius à l'obus*, Paris : Éditions du Seuil, 282 pages.
- Bonneville, Luc, Sylvie Grojean et Martine Lagacé. 2006. *Introduction aux méthodes de recherche en communication*. Montréal : Gaétan-Morin, 238 pages.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Les règles de l'art*. Paris : Éditions du Seuil, 560 pages.
- Breton, Philippe. 2006. *L'argumentation dans la communication*. Paris : La découverte, 116 pages.
- Dauphin, Claude. 2011. *Pourquoi enseigner la musique : Propos sur l'éducation musicale à la lumière de l'histoire, de la philosophie et de l'esthétique*. Les Presses de l'Université de Montréal. Montréal, 256 pages.
- Deleuze, Gilles. 1955. *Instincts & institutions*, Textes choisis et présentés par G. Deleuze, Paris, Librairie Hachette, 84 pages
- Caillet, Élisabeth, 1994. *L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence*. Public et musée, no 6.

Cage, John. 1961. *Lectures and Writings by John Cage : Silence*. Middletown : Weleyan University Press.

Canada. Ministère du Patrimoine canadien et Halls Stratégies recherche. 2003. *La fréquentation des arts de la scène au Canada et dans les provinces*. « Monographies de recherche sur les arts », vol 1 no1. Ottawa : Conseil des arts du Canada, ministère du Patrimoine canadien.

Canada. Ministère du Patrimoine canadien et Halls Stratégies recherche. 2012. *Facteurs de fréquentations des activités artistiques par les Canadiens en 2010*. « Regards statistiques sur les arts », vol 11 no1. Ottawa : Conseil des arts du Canada, ministère du Patrimoine canadien.

Caune, Jean. 2006. *Culture et communications : convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble : Université de Grenoble.

Caune, Jean. 2006.. *La démocratisation culturelle*. Grenoble : Université de Grenoble. 223 pages.

Caune, Jean. 1999. *Pour une éthique de la médiation : Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : PUG, 293 pages.

Eco, Umberto. 1990. *Les limites de l'interprétation*. France : Le livre de poche. 415 pages.

Eco, Umberto. 1997. *Kant et l'ornithorynque*. France : Grasset. 635 pages.

Eco, Umberto. 1965. *L'œuvre ouverte*. France : Édition du Seuil, 313 pages.

Eco, Umberto. 1988. *Le signe*. Bruxelles : Édition Labor, 282 pages.

Eco, Umberto. 1972. *La structure absente*. France : Mercure de France, 440 pages.

- Escal, Françoise et François Nicolas. 2000. *Le concert : Enjeux, fonctions, modalités*. Paris : L'Harmattan. 256 pages.
- Escal, Françoise. 2009. *Espaces sociaux, Espaces musicaux*. Paris : L'Harmattan. 252 pages.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2009. *Sociologie du public*. Paris : Éditions La découverte, Collection Repères. 126 p.
- Fabbri, F. 1982. « What Kind of Music ? » *Popular Music*, 2(1), 131-143.
- Fabbri, P. 1982. « A theory of Musical Genres : Two Applications », In D. Horn & P. Tagg (Eds.), *Popular Music Perspective*. pp. 52-80. Göteborg & Exeter : International Association for the Study of Popular Music.
- Flahaut, François. 1978. « Acte illocutoire et place », in *La parole intermédiaire*, Paris : Seuil, p. 38 - 69.
- Frith, Simon. 1996. « Genre Rules », dans *Performance Rites, On the Value of Popular Music*. pp. 75-95. Cambridge : Harvard University Press.
- Gane, Kyle. 2010. *No such thing as silence, John Cage, 4' 33''*. London : Yale University press, 256 pages.
- Grice, Paul H. 1979. Traduction de « Logic and Conversation », *Syntax and Semantics*. Vol. III, Speech Acts, Ed par P. Cole et J.L. Morgan, Academic Press, Inc. P. 41-58.
- Hennion, Antoine. 2007. *La Passion musicale*. Paris : Éditions Métailié. 397 pages
- Hennion, Antoine, Gomart, E. et Maisonneuve S. 2000. *Figures de l'amateur. Formes objets et pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*. Paris : La documentation française / DEP- Ministère de la Culture, 286 pages.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris : Les Éditions de minuit, 86 pages.

- Heinich, Nathalie. 2001. *La sociologie de l'art*. Paris : Éditions la Découverte, Collection Repères, 123 pages.
- Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris : Les Éditions de minuit, 380 pages.
- Heinich, Nathalie. 2000. « Sociologie de l'art avec ou sans Bourdieu » *Sciences Humaines* no 105, mai.
- Horkeimer M., Adorno, T.W. 1974 « La production de biens culturels » in *La dialectique de la raison*, Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque des idées, p. 129 à 176
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago : University of Chicago Press.
- Jost, François. 1991. « Le film comme une œuvre », *Prothée*, 19, 3, p. 9-16.
- Lafortune, Jean-Marie et al. 2012. *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques* ». Montréal : Presse de l'Université du Québec. 248 pages.
- Lamizet, Bernard. 2000. *La médiation culturelle*. Paris : L'Harmattan. 447 pages.
- Lechevalier, Bernard et al. 2006. *Le Cerveau musicien : Neuropsychologie et psychologie cognitive de la perception musicale*. Paris : De Boeck, 322 pages.
- Levine, Lawrence W. 1988. *High Brow, Low Brow : the Emergence of Cultural Hierarchy in America*. London : Harvard University Press, 306 pages.
- McCarthy, Kevin. Arthur Brooks. Julia Lowell et Laura Zakaras. 2001. *The Performing Arts in a New Era*. Santa Monica : Rand, 137 pages.
- Maigret, É. 2003. *Sociologie de la communication et des médias*. Paris : Armand Colin, 288 pages.



- Médam, Alain. 2006. *Ce que la musique donne à entendre : à propos du plaisir de l'écoute*. Québec : Liber. 180 pages.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la réception*. Paris : Gallimard. 537 pages.
- Molino, Jean. 1975. « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*. No 17. Paris : Édition du Seuil. p. 37 à 62.
- Moore, A. 2002. Categorical Conventions in Music Discourse : Style and Genre. *Music and Letters*, 82(3). 432-442.
- Moret, Élizabeth. 2001-2002. « succès pour la musique classique, la folle journée : une voie nouvelle vers la démocratisation de la musique classique » thèse dans le cadre du DESS en développement culturel et direction de projet. Université Lumière Lyon. 112 pages.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1975. « Le point de vue sémiologique », *Cahier de linguistique*. 5, p. 49-76.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2010. *La musique, les images et les mots*. Montréal : Éditions Fides, Collection Métissages, 275 pages.
- Nattiez, Jean-Jacques. 2010. *La musique et le discours*. Montréal : Éditions Fides, Les grandes conférences, 48 pages.
- Odin, Roger. 2012. *Les espaces de communication : introduction à la sémio-pragmatique*. Grenoble : Les presses de l'Université de Grenoble. 198 pages.
- Pastori, Jean-Pierre. 2007. *Charles Dutoit : musique du monde*. Paris : Bibliothèque des arts. 112 pages.
- Ricœur, Paul. 1986. « Qu'est-ce qu'un texte ? », in *Du texte à l'action*. Paris : Seuil, p. 137 à 159.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking : The meaning of performing and listening*. Middletown : Wesleyan University Press, 231 pages.

Szendy, Peter. 2000. « L'art de la claqué : S'écouter écouter en concert » in *Concert : enjeux, fonctions, modalités*, dir. Françoise Escal. Paris : L'Harmattan, pp.91 à 110.

Théberge, P. 2001. « Music and Technology », dans Frith, Straw & Street. Cambridge Companion to Pop and Rock.

Théberge, P. 1997. *Any sound you can Imagine : Making Music /Consuming Technology*. Hanover : Wesleyan University Press.

### Articles de périodiques et de journaux

Blondel, Éric. 2001. « Sans musique la vie serait une erreur ». *Le portique, Revue de philosophie et de sciences humaines*. En ligne. <sup>1</sup> <http://leportique.revues.org/index212.html>. Consulté le 25 mai 2013.

Bouillaguet, Émile. 2012. « Roger Odin, *Les espaces de communication - Introduction à la sémio-pragmatique* », *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [En ligne], 1 | 2012, mis en ligne le 01 septembre 2012.. URL : <http://rfsic.revues.org/199>. Consulté le 06 mai 2013

Collectif. 2010-2011. Cerveau et psycho, Le cerveau mélomane, L'essentiel, no 4 novembre 2010-janvier 2011.

Collectif, « Composer l'imprévisible (Notes sur John Cage et les années cinquante) » *Circuit : musiques contemporaines*, vol.8, n° 2, 1997, p.71-80. <http://id.erudit.org/iderudit/902208ar>

Gingras, Claude. 2013. « Longue soirée à l'Asile ». La Presse (Montréal) En ligne. 16 janvier 2013. <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201301/16/01-4611777-osm-longue-soiree-a-lasile.php>. Consulté le 8 avril 2013.

Gingras, Claude. 2013. « Budapest : pour Rachmaninov ». La Presse (Montréal). En ligne. 23 janvier 2013. <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201301/23/01-4614233-budapest-pour-rachmaninov.php>. Consulté le 8 avril 2013.

Gingras, Claude. 2013. « Un Requiem expressif ». La Presse (Montréal). En ligne. 14 mars 2013. <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201303/14/01-4630982-nagano-un-requiem-expressif.php>. Consulté le 8 avril 2013.

Gingras, Claude. 2013. « La Traviata à l'Opéra de Montréal : convenable ». La Presse (Montréal). En ligne. 16 septembre 2012. <http://www.lapresse.ca/arts/musique/musique-classique/201209/16/01-4574487-la-traviata-a-lopera-de-montreal-convenable.php>. Consulté le 8 avril 2013.

Hennion, Antoine. 2002. « L'écoute à la question » in *Revue de Musicologie*, no 881/1, pp. 95-149.

Huss, Christophe. 2013. « Kent Nagano, ce succès qui dérange ». Le Devoir (Montréal). En ligne. 13 avril 2013. Consulté en ligne le 28 mai 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/musique/375456/kent-nagano-ce-succes-qui-derange>. Consulté le 20 mai 2013.

Ledent, David. 2009. « L'institutionnalisation des concerts publics », *Revue Appareil* [En ligne], n° 3 - 2009, Numéros, mis à jour le : 01/07/2009, URL : <http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=809>. Consulté en ligne le 4 avril 2013

### **Guides de rédaction**

Bouthat, Chantal. 1993. Guide de présentation des mémoires et des thèses. UQAM, décanat des études avancées et de la recherche.

Mongeau, Pierre. 2008. Réaliser son mémoire ou sa thèse, Côté Jeans & côté soirée. Québec : Presses de l'Université du Québec, 145 pages.

### **Ouvrages de références**

Sous la direction de Tranchefort, François-René. 1987. *Guide de la musique pour piano et de clavecin*, coll : Les Indispensables de la musique. Paris : Fayard, p. 24-25.

Sous la direction de Marc Vignal. 2001. *Dictionnaire de la musique*, Paris : Larousse.

### **Ressources électroniques**

Analekta. 2013. En ligne. <http://www.analekta.com/artistes/?gougeon-denis.html>. Consulté le 10 juin 2013.

Facebook, Orchestre symphonique de Montréal. 2013. Facebook/OSM.  
<https://www.facebook.com/OSMconcerts/posts/409447002481900>. Consulté le 26 mai 2013.

Fondation Rauschenberg. 2013. En ligne. <http://www.rauschenbergfoundation.org>. Consulté le 15 octobre 2012.

Journal La Presse, Montréal. 2013. En ligne. [www.cyberpresse.ca](http://www.cyberpresse.ca). Consulté en avril et mai 2013.

Le portique. 2013. Citation de Nietzsche, En ligne.

<http://leportique.revues.org/index212.html>. Consulté le 29 avril 2013.

L'observation participante et les difficultés de l'enquêteur sur son terrain. 2013. En ligne.

<http://www.ethnomusicologie.net>. Consulté le 10 avril 2013.

L'observation participante. Georges Lapassade. 2013. En ligne.

<http://www.vadaker.net/corpus/lapassade/ethngr1.htm#21>. Consulté le 11 avril 2013.

Orchestre symphonique de Montréal. 2013. OSM. En ligne. [www.osm.ca](http://www.osm.ca). Consulté le 22

mai 2013.